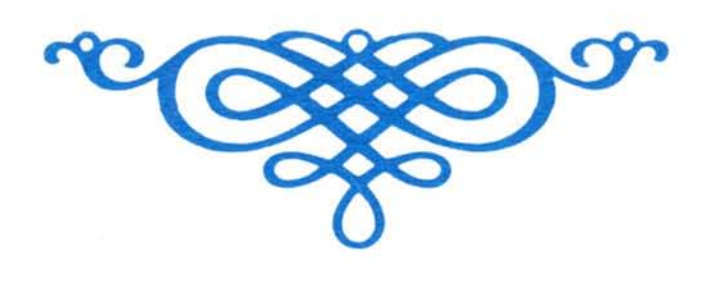
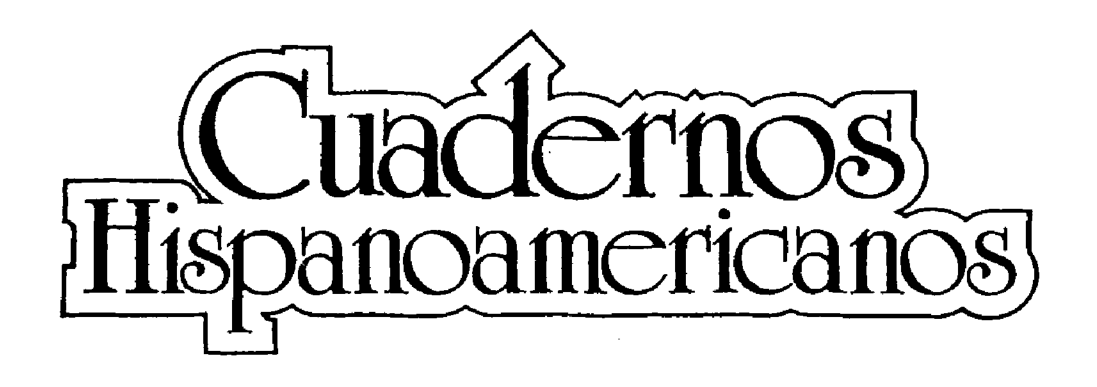

Cuadernos
Hispanoamericanos
536
Febrero 1995





HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

SUBDIRECTOR
Blas Matamoro

REDACTOR JEFE
Juan Malpartida

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

SUSCRIPCIONES
Maximiliano Jurado
Teléf.: 583 83 96

REDACCIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99 - 583 84 00 - 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

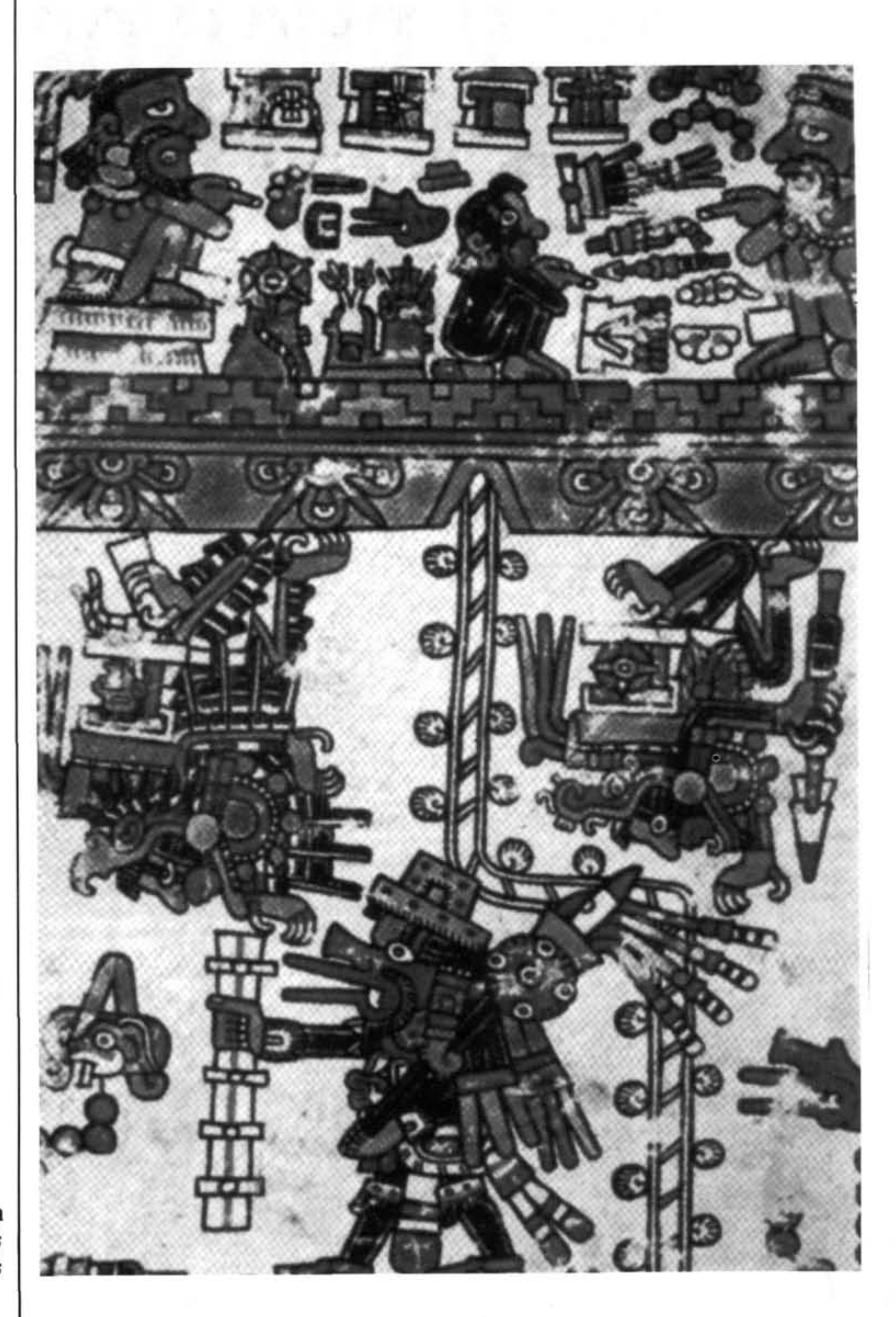
IMPRIME
Gráficas 82, S.L. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-94-003-9

Cuadernos Hispanoamericanos
536

Invenciones y ensayos

INVENCIONES Y ENSAYOS



El dios Quetzalcóatl en el *Codex Vindobonensis Mexicanus*



Del bárbaro degenerado al buen salvaje

(Estudio acerca del concepto del indio americano)

El descubrimiento de América en 1492 sería un hecho meramente geográfico si se tratara solamente del hallazgo de unas nuevas tierras. Pero el acontecimiento toma unas implicaciones diferentes al estar estas tierras habitadas por un tipo humano hasta el momento desconocido, diferente del europeo, el asiático y el africano, que eran los categorizados hasta entonces.

Por ello, la historiografía americana, que comienza preocupándose por definir el papel de Colón en el descubrimiento, cambia muy pronto de temática, pasando a ocuparse del tema antropológico: determinar la naturaleza del indio, quien pasa a convertirse en el mayor prodigio de todos los hallados, precisamente por haber sido ignorado completamente hasta esa fecha. Porque, efectivamente, nunca hasta ese momento se había sentido tanto el carácter de extraños de unos hombres como ocurrió con los indios: aún antes de descubrir a los asiáticos y a los africanos, en Europa se intuía de algún modo su existencia; pero en el caso del Nuevo Mundo, sus habitantes aparecen de improviso ante los ojos del Viejo, y se ignora todo de ellos. El americano fue, así, hallado y considerado como un ser tan distinto de los hombres conocidos hasta entonces, que incluso se dudó a la hora de reconocer su pertenencia a la misma especie humana.

Una vez asentada la idea del descubrimiento fortuito de América —formulada por Antonio de Herrera y Tordesillas— Colón queda aceptado como su genuino descubridor, y los historiógrafos y pensadores en general empiezan

a ocuparse del indio, examinándolo desde el punto de vista del «salvaje», ya sea éste visto como un «bárbaro degenerado» (incluso como un perro llega a decir Oviedo), o como un «buen salvaje».

Para algunos autores, el indio americano es un bárbaro, una semibestia sin ambiciones, y por tanto, sin perspectivas de futuro de una manera autónoma, debido sobre todo a la «infancia» en la que está sumido, a la falta de sociedad y de educación, consecuencia de la inferioridad del propio territorio en que viven. Así por ejemplo, para Buffon, todas las especies animales americanas, incluido el indio, son inferiores, debido; quizá, a la humedad del ambiente. América es un mundo joven, que aún no se ha secado de su emergencia de las aguas, lo cual atenaza a sus habitantes en su inmadurez; en definitiva, para esta corriente de opinión para la que bárbaro es sinónimo de degenerado, los indios salvajes son los siervos por naturaleza que apuntaba Aristóteles en su *Política.*

Sin embargo, entrelazada con esta idea del salvaje corrompido, aparecen las teorías de los que, haciéndose eco de su época, ensalzan la figura del indio americano como personificación de la vida natural y virtuosa; en efecto, con el Renacimiento europeo aparece como idea característica la exaltación de la naturaleza, y ante el descubrimiento de América, nada más apetecible para el europeo que el conocimiento de la vida del hombre en las condiciones naturales en las que vive en el Nuevo Mundo. Y este canto a la naturaleza se hace retomando los temas clásicos, como es el de la Arcadia, con la consiguiente idealización de los pueblos primitivos y la nostalgia de la perdida Edad de Oro, que dará origen a la idea del «Buen Salvaje» por parte de muchos autores. El Mito del Buen Salvaje, en esencia, alaba la pureza de costumbres de los primitivos, que representan el estado de naturaleza, al no estar degradados ni corrompidos por la civilización, con sus desigualdades, sus ambiciones y sus odios.

Los orígenes del Mito del Buen Salvaje pueden situarse en la España del siglo XV, y no como habitualmente se viene haciendo a partir de Rousseau y del pensamiento francés del siglo XVIII. Las *Décadas de Orbe Novo* (1493-1525) de Pedro Mártir de Anglería es la obra en la que aparece la primera visión positiva del indio: en la primera década, libro III, hace la descripción del «filósofo desnudo», un salvaje de la isla de Cuba que expone a Diego Colón los principios cristianos que él había aprendido directamente de la naturaleza. Concretamente, la formulación de este mito se ve culminada con la fábula «El villano del Danubio» de fray Antonio de Guevara, incluida en su obra *El reloj de los príncipes,* que es la primera que expone la dicotomía salvaje/civilizado, despreciando al segundo en favor del primero. Sin aludir directamente a los indios, Guevara presenta en su fábula a un bárbaro germánico de aspecto animal que habla ante el senado



romano, justificando su modo de vida apacible y en completa igualdad y denunciando la injusticia de los romanos en sus conquistas, que llevaban a los pacíficos «salvajes» la codicia, la ambición y el vicio.

El Mito del Buen Salvaje no sólo tuvo incidencias en España, sino que enseguida transcendió más allá de sus fronteras: por toda Europa, los autores tomarán partido y expresarán su versión de la idealización de los hombres en estado natural para defender al indio; así por ejemplo, en Francia, Montaigne identifica salvaje con espontáneo y natural, diciendo que lo verdaderamente salvaje es lo artificial; en Inglaterra, Pernety piensa que los americanos son hombres de condición superior a los europeos y que, si aparecen como tímidos y apocados, ello se debe sólo a la violencia ejercida sobre ellos por los españoles.

Estas son —la del bárbaro degenerado y la del buen salvaje— las dos posturas que caracterizan la visión europea del indio, y por consiguiente la acción europea en América. Esto quiere decir que las consecuencias de estos planteamientos sobrepasan el plano antropológico y se convierten también en consecuencias jurídicas, ya que de las respuestas que se den al problema, del predominio de una u otra tendencia, se derivará el sentido que se haya de dar a las legislaciones de Indias como intento de institucionalizar y sistematizar las relaciones que se establecerán entre europeos y americanos. Como dice Lewis Hanke *(La lucha española por la justicia en la conquista de América)*, «Desde el comienzo mismo de la conquista la opinión estuvo muy dividida acerca de cuál era la naturaleza de los indios, especialmente su capacidad para vivir como los españoles o su susceptibilidad para recibir la fe cristiana. A medida que seguía el descubrimiento y la colonización, el trato dado a los indios se convirtió en un problema de capital importancia, pues el trato que se les concediera, las leyes ideadas para gobernarlos, dependían en gran medida de su naturaleza, o por lo menos del concepto que tenían los españoles de su naturaleza». Por ello, el estudio sobre la evolución de las ideas acerca de la naturaleza del indio puede hacerse a través de un análisis de las sucesivas legislaciones, entendidas éstas como expresión del sentir español hacia los habitantes del continente que ellos iban a conquistar y a colonizar.

Numerosos autores (Abellán, García Gallo, O'Gorman...) mantienen la tesis de que nadie pensó realmente que los indios no fuesen hombres, pese a que algunos afirmaran la inferioridad racial de estos respecto a los europeos, que los hacía similares a los animales y que, por consiguiente, justificaba hasta cierto punto el derecho a hacerles la guerra y a dominarlos. Ciertamente, los indios fueron considerados como hombres (de otra manera, la propia legislación de Indias hubiera sido diferente, y los españoles no hubieran tenido contactos sexuales con las indias, para no caer en peca-



do de bestialismo), pero esto ocurrió así tras haberse planteado los españoles la pregunta acerca de su carácter humano o animal. Por eso, en un análisis acerca de la idea del indio, hemos de remontarnos todavía más atrás, al propio planteamiento de la cuestión incluso antes de las primeras leyes, para estudiar desde los inicios la historia de la evolución del pensamiento acerca de la naturaleza del indio. Por el momento, en los presentes capítulos, esta historia tiene un sentido concreto —la percepción que los españoles tienen de los americanos— que deja de lado el opuesto —la idea que los indios se hicieron de los hombres blancos llegados a sus tierras— pero esta unidireccionalidad previa se justifica si se piensa que, en definitiva, fue éste el principal sentido de la acción en América, y que el segundo de sus sentidos será abordado en las siguientes partes del trabajo, constituyendo, precisamente, su eje central. Y para empezar esta historia desde los inicios, habrá que comenzar por la idea que los habitantes del Nuevo Mundo suscitaron en su descubridor; el valor antropológico de sus descripciones es mínimo, pero su interés es considerable si pensamos que se trata de la primera imagen recibida por un hombre europeo: para Colón, los indios forman parte del paisaje, al lado de los animales, las plantas y la naturaleza en general, y los enumera del mismo modo: «Hasta el presente, había sido mucho lo que había descubierto, tanto tierras como bosques, plantas, frutas y flores como gentes» *(Diario,* 25.11.1492).

Su primera mención de los indios se hace para constatar un hecho: su falta de vestidos: «Entonces vieron gentes desnudas». El vestido es para el Almirante un símbolo de cultura, por lo que su ausencia pone en entredicho su humanidad, a pesar de su aspecto físico. Esto hace que, como «coleccionista de curiosidades» que es, para Colón todos los indios sean iguales, y no intente dar ningún retrato detallado de ellos, ni ningún tipo de estudio comprensivo: «Las gentes eran parecidas a las que ya he hablado, de la misma condición, también desnudas y de la misma estatura» (17.10.1492).

Admira en ellos su perfecta disposición y la buena constitución de sus cuerpos, y esta admiración se extiende a lo moral: «No creo que haya en el mundo gentes mejores...». Pero estas descripciones de alabanza se mezclan con otras totalmente peyorativas sobre ellos: por ejemplo, en la *Letra rarísima,* 7.7.1503, después de haber naufragado en Jamaica habla de su hostilidad y ensañamiento hacia los españoles. Del mismo modo, describe alternativamente su generosidad en los intercambios y sus frecuentes robos (al no conocer la propiedad privada, los indios cogían aquello que necesitaban), y también alternativamente los describirá o bien como cobardes (como cuando en su *Diario,* 12.11.1492, dice: «Están desarmados y son tan temerosos que uno de los nuestros basta para hacer huir a cien, incluso jugando con ellos»), o pasándose al otro extremo los describe como crueles,



como ocurrió a su regreso a La Española un año después de haber dejado allí a un grupo de hombres en su primer viaje, y se encuentra con que todos habían sido muertos.

Así pues, puede verse cómo la simplicidad de la visión que Colón tiene de los indios pasa por describirlos única y alternativamente en términos de bueno/malo, sin mostrar deseo de conocerlos, sino simplemente reflejando estados puntuales. De todas estas observaciones puede concluirse que en Colón se produce una visión del indio en la que alternan las dos tendencias definitorias de las dos posturas que se debatirán en toda la controversia acerca del indio: o bien los ve como seres humanos en el pleno sentido de la palabra, con los mismos derechos que los europeos, o bien piensa en ellos como seres de diferente condición que la suya: en el primero de los casos, el que parte de la igualdad, no sólo los describe como iguales, sino como potencialmente idénticos al europeo, lo cual conducirá a la postura asimilacionista de proyectar los propios valores sobre los hombres recién descubiertos; en el segundo caso, la diferencia de la que se parte se traduce de un modo inmediato en términos de superioridad o de inferioridad, donde los superiores somos siempre «nosotros» y los inferiores «los otros», los colonizados. En ambas tendencias se rechaza la alteridad de los indios, definiéndolos siempre en términos etnocéntricos: nuestros valores son Los Valores, y los de los otros son un estado de imperfección de los nuestros.

Pero, a pesar de que ambas tendencias tienen las mismas implicaciones teóricas, en la práctica dan lugar a planteamientos distintos, que, como antes se dijo, cuajarán en expresiones jurídicas diferentes, según predomine una u otra.

Si seguimos relatando el transcurso de los hechos, podemos ver cómo Colón, viendo que el oro que había prometido a los reyes tardaba en aparecer, lleva a España a los primeros esclavos indios, en un intento de buscar otros medios para compensar los gastos de la colonización. Al principio, la reina Isabel permitió esta actividad, y en una cédula dada el 12 de abril de 1495 autorizó para vender en Andalucía a los primeros esclavos llegados de América; sin embargo, al día siguiente salía una orden dirigida al obispo de Badajoz para que se suspendiese la venta hasta que los reyes hubiesen consultado a teólogos y juristas sobre la legitimidad de esa acción. Planteada la consulta en una junta, el 20 de junio de 1500 se promulga una Real Cédula en la que se condenan las actividades de hacer esclavos y de traficar con ellos, declarando libres a los indios que hasta entonces se habían vendido en España, que habían de ser devueltos a sus tierras y considerándolos vasallos libres de la corona de Castilla.

Sin embargo, cualquier acción expansiva —y la de España no era una excepción— en aquella época dependía de la iniciativa y del capital privado para poder llevarse a cabo, por lo que, para recompensar a los particulares, habían de concedérseles títulos nobiliarios, que implicaban el que estos deseasen esclavos que trabajasen para ellos. Además de este factor material, en la bula *Inter Caetera*[1] Alejandro VI concedía a España el derecho de posesión de las nuevas tierras a condición de que evangelizara a sus habitantes; y la única posibilidad de evangelización pasaba por apartar a los infieles de su vida ociosa, sometiéndolos al régimen de trabajo. Estas dos razones motivaron el que Fernando el Católico legalizara el régimen de encomiendas en 1509, y que, con ello, el indio se viera, en la práctica, reducido a la esclavitud.

La primera protesta contra esto de que se tiene noticia es el sermón de Montesinos, ocurrido en el propio suelo americano, aunque con repercusiones en la corte castellana. Fray Antonio de Montesinos, en 1511, predicó un sermón en el que acusaba a los colonizadores de La Española de malos tratos y abusos contra los indios. Su último párrafo plantea el tema de su humanidad: «Estos, ¿no son hombres? ¿no tienen ánimas racionales? ¿no sois obligados a amarlos como a vosotros mismos? ¿Esto no entendéis, esto no sentís?...». Sin embargo, quizá sea interesante reproducir aquí la totalidad del sermón, que ha sido recogido por Bartolomé de Las Casas en su *Historia de las Indias*, y que dice así:

> Para os los dar a conocer [los pecados contra los indios] me he subido aquí, yo que soy la voz de Cristo en el desierto de esta isla, y, por tanto, conviene que con atención no cualquiera, sino con todo vuestro corazón y con todos vuestros sentidos, la oigáis; la cual voz os será la más nueva que nunca oísteis, la más áspera y dura y más espantable y peligrosa que jamás no pensásteis oir... esta voz dice que todos estáis en pecado mortal y en él vivís y morís por la crueldad y tiranía que usáis con estas inocentes gentes. Decid, ¿con qué derecho y con qué justicia tenéis en tan cruel y horrible servidumbre a estas gentes que estaban en sus tierras mansas y pacíficas, donde tan infinitas de ellas, con muertes y estragos nunca oídos, habéis consumido?, ¿cómo los tenéis tan opresos y fatigados, sin darles de comer ni curarles de sus enfermedades, que de los excesivos trabajos que les dáis incurren y se os mueren, y por mejor decir los matáis, por sacar y adquirir oro cada día?, ¿y qué cuidado tenéis de quien los doctrine, y conozcan a su Dios y Criador, sean bautizados, oigan misa, guarden las fiestas y los domingos? Estos, ¿no son hombres?, ¿no tienen ánimas racionales?, ¿no sóis obligados a amarlos como a vosotros mismos?, ¿esto no entendéis, esto no sentís?, ¿cómo estáis en tanta profundidad, de sueño tan letárgico, dormidos?; tened por cierto que, en el estado en que estáis, no os podéis más salvar que los moros o turcos que carecen y no quieren la fe de Jesucristo[2].

Los colonizadores reaccionaron contra esta declaración, que según ellos cuestionaba la autoridad de los monarcas (cédula de 1509), y desde España, el rey Fernando escribió a Diego Colón, gobernador de La Española, pidién-

[1] *La bula* Inter Caetera I *fue promulgada el 3 de mayo de 1493, aunque al margen lleva la indicación abril, y su original se encuentra en el Archivo de Indias, existiendo una copia en el Archivo Vaticano. En ella, se hace donación a Isabel y Fernando de los territorios descubiertos y por descubrir que se encontraran navegando hacia occidente por el Atlántico, siempre que no hubieran sido concedidos a ningún otro rey cristiano, requiriéndose, por último, a los monarcas españoles para que enviasen allí misioneros que evangelizaran y llevaran las buenas costumbres a los habitantes de las islas y tierras encontradas.*

[2] *El texto del sermón es citado por Las Casas en la* Historia de las Indias.



dole que persuadiera a Montesinos para que se retractara y que, en caso de que no lo hiciera, lo enviara a España para ser castigado.

Sin embargo, éste es el detonante para que salte la controversia sobre la legitimidad de los métodos de conquista y de colonización, en cuya base está, precisamente, la idea del indio. Pese a la amonestación recibida por el dominico, su acusación fue el detonante para que se planteara este problema, lo cual acarrearía diversas acciones con miras a modificar la legislación, como la convocatoria por el rey Fernando de una Junta de la que saldrían las Leyes de Burgos. En esta Junta se defienden dos posturas opuestas: 1) la defendida por el licenciado Gregorio, de la aplicación de un modo literal de la teoría aristotélica de la servidumbre por naturaleza al caso de los indios, quienes, por ser infieles, habían de estar sometidos a los cristianos, es decir, a los españoles, justificando de una manera plena el dominio de estos sobre aquéllos; 2) y, en segundo lugar, la favorable al indio (representada por Matías de Paz), para quien hay dos tipos de infieles: los hostiles al cristianismo (los moros o los turcos) y los que viven pacíficamente, como es el caso de los indios. Por ello, a estos últimos no se les puede hacer la guerra por motivos de propagación de la fe, sin antes amonestarlos para que la abracen por su voluntad. Por ello, según Matías de Paz, los indios, una vez incorporados a la corona española, se someten a ella bajo un dominio político, pero no despótico: los indios habrán de prestar servicios a la corona española, pero no podrán ser hechos esclavos. 3) Entre estas dos posturas, en la Junta destaca también una intermedia, la del doctor Juan López de Palacios Rubios, miembro del Consejo Real, quien intenta compaginar la idea de la humanidad y la libertad del indio según los principios del Derecho Natural (por lo que debe ser considerado igual de cualquier otro súbdito de España, pagando tributos y prestando servicios al rey, en un territorio con un estatuto jurídico igual que el de las otras provincias españolas) y el canonicismo que le hace afirmar ante todo el poder temporal del papa, entendiendo las bulas de donación como una acreditación del derecho español de conquista sobre los infieles. Sin embargo, pese a este derecho, según Palacios Rubios no puede declararse sin más una guerra contra los indios, sino que ésta sólo estará justificada si antes es leído el requerimiento. El acto de requerir ya había sido practicado en numerosas conquistas españolas antes de la de América, pero en este caso suscitó numerosas críticas, sobre todo por el modo como era leído (ante poblados vacíos, sin intérpretes...). Su mismo autor, Palacios Rubios, se reía, según relata Oviedo, cuando éste le contaba ejemplos de situaciones que se habían producido cuando se leía. Aún a pesar de estas críticas y de considerársele como la práctica más vergonzosa de la colonización española, el requerimiento se siguió utilizando mientras se mantuvo en vi-

gor el espíritu de las Leyes de Burgos, surgidas de esta Junta. De estas leyes puede decirse, en síntesis, que salen del compromiso de estas posturas, aunque quienes más beneficiados salen son los conquistadores, al aceptarse el sistema de las encomiendas, si bien garantizándose el trato humano a los indios.

Sin embargo, los colonos, por lo general, seguían negando el carácter plenamente humano y racional de estos: en diciembre de 1516, fueron a La Española tres frailes jerónimos para realizar un cuestionario con siete preguntas, que se harían a los colonos a fin de averiguar su grado de racionalidad. En la número tres se dice: «¿El testigo sabe, cree, o ha oído decir u observado que estos indios, especialmente los de La Española, las mujeres lo mismo que los hombres, gozan todos de tal capacidad que se les pueda dar una libertad completa? ¿Serán capaces de vivir políticamente como lo hacen los españoles? ¿sabrán cómo mantenerse cada uno con su solo esfuerzo, explotando el oro, o labrando la tierra, o ganando su sustento con cualquier labor diaria? ¿Sabrán cómo cuidar de aquello que puedan adquirir con su trabajo, gastando sólo lo necesario, como lo haría un labrador de Castilla?»; ninguno de los colonos encuestados consideraba a los indios capaces de vivir en libertad: generalmente pensaban que, al no tener los indios afán de riqueza ni codicia, difícilmente, podrían tener lo necesario para vivir si no eran supervisados y tutelados por los españoles. La primera nota discordante a esta postura la dio el franciscano Pedro Mexía, al afirmar que algunos, aunque muy pocos indios, sabían cómo mantenerse y cuidar sus cosechas, aunque sin atreverse a predecir que fueran capaces de vivir solos, y posteriormente le siguió el dominico Bernardo de Santo Domingo, quien declaró que los indios estaban realmente preparados para recibir la libertad y ser gobernados por sus propios jefes, pero que en todo caso debían ser ayudados por los españoles. Pese a estas excepciones, la generalidad de los colonizadores era de la opinión de que los indios no sabían gobernarse a sí mismos, y que si se les concedía la libertad volverían a sus antiguos hábitos salvajes, tan horrendos para los españoles, como eran la embriaguez, el ocio, la desnudez o los sacrificios humanos. Incluso se intentó el primer experimento de dar una encomienda a algún indio más culto y más integrado que los demás, para que pudieran vivir como los españoles; el resultado fue que no obligaban a sus gentes a trabajar, ni ellos mismos hacían otras cosas que holgazanear y emborracharse. Así, los frailes jerónimos se negaron a otorgarles la libertad, y los reunieron en pueblos bajo la tutela de administradores y frailes.

Por ello, la controversia continúa durante el siglo XVI, y una nueva junta de teólogos se vuelve a reunir (1517) para debatir el tema. Al final de esta Junta se redactó un informe con varias proposiciones, la última de las cua-



les recomendaba, para quienes negaran a los indios americanos la categoría humana, el castigo de ser quemados como herejes.

Estas posturas se reflejan en la legislación indiana, como lo demuestra el decreto del 26.VI.1523, o la cédula del 2.VIII.1530, que prohíben la esclavitud y que, a su vez, suscitan una nueva reacción de los colonizadores y nuevas voces abogando por la humanidad de los indios. También el papado se pronuncia, a través de las bulas de Paulo III (1537) de las que la más importante es la *Sublimis Deus*, donde se mantiene que todo hombre es un ser racional (es decir, capaz de recibir la fe) independientemente de que sea salvaje o civilizado.

A partir de la promulgación de estas bulas queda aceptada definitivamente la capacidad racional del indio, y su categorización como hombre en el pleno sentido del término, a través de la consideración, como antes se dijo, de que son aptos para recibir la fe. A partir de entonces, ya no se discutirá más sobre su carácter humano o animal, que es una cuestión que se considera zanjada desde ese momento, pasando a debatirse el problema de la tutela y del cómo debe ser ejercida.

El reflejo de estas bulas en la legislación son las Leyes Nuevas de 1542, donde se prohíbe tajantemente la esclavitud de los indios y se ordena un trato plenamente humano para ellos. Otra vez, tras su promulgación, volvieron a tener lugar las protestas de los colonizadores, e incluso de algunos letrados, con rebeliones importantes como la de Pizarro en Perú, con lo que el emperador Carlos V hubo de revocar muchos aspectos de ellas, sobre todo los que más beneficiaban a los indios.

Un análisis de todos estos cambios en las legislaciones de Indias nos demuestra el interés que tiene el estudio de las legislaciones una a una, sin limitarnos a la Recopilación, y que, además, las leyes son el producto de apasionados debates de implicaciones filosóficas y morales, en los que priman, alternativamente, las posturas a favor de la humanidad plena del indio y su opuesta, la de la defensa de la necesidad de someterlo a servidumbre.

Así entramos en la controversia entre Las Casas y Sepúlveda que tuvo lugar en 1550 en Valladolid. En esta polémica se enfrentan la dos tradiciones opuestas que funcionaban como componentes básicos de la tradición occidental: la tradición griega, personalizada en Aristóteles[3] y la tradición cristiana, que apunta a considerar la hermandad natural de todos los hombres, creados iguales y libres por Dios, manteniendo que, por tanto, la servidumbre no es algo natural sino que es una institución despreciable, aunque en algunos casos aislados sea necesaria.

Estas dos tradiciones sirven de base a la filosofía política de Las Casas y de Sepúlveda en su debate, como vamos a ver:

[3] *La obra de Aristóteles a la que nos referimos es* La Política, *donde se mantiene la idea de la servidumbre natural de algunos hombres.*

Juan Ginés de Sepúlveda, humanista y especialista en Aristóteles (había sido traductor de la *Política* al latín), mantiene, en su obra *Democrates Secundus*, escrita en 1547, la teoría del Estagirita acerca de que la jerarquía, entendida como el concepto opuesto a la igualdad, es lo natural en la sociedad humana: la virtud sobre el vicio, la perfección sobre la imperfección, los amos sobre los esclavos. Y dentro de los esclavos están encuadrados esos «hombrecillos con ligeros vestigios de humanidad» que son los indios, como se refleja cuando dice: «En prudencia como en habilidad, y en virtud como en humanidad, estos bárbaros son tan inferiores a los españoles como los niños a los adultos y las mujeres a los hombres; entre ellos y los españoles hay tanta diferencia como entre feroces y crueles y gentes de una extrema clemencia, entre gentes prodigiosamente intemperantes y seres temperantes y mesurados; me atrevería a decir, tanta diferencia como entre los monos y los hombres».

La argumentación de Sepúlveda se basa en una serie de proposiciones descriptivas que son empíricas: los indios practican el canibalismo, hacen sacrificios humanos, ignoran la fe cristiana... Y a partir de ellas, extrae una argumentación moral que se da en un plano prescriptivo: por todo ello debemos imponerles el bien, para hacer de ellos auténticos hombres; lo que ocurre es que la prescripción del humanista realiza una universalización a nuestro juicio improcedente, al identificar los valores europeos con Los Valores.

Bartolomé de Las Casas, por el contrario, afirma que los indios no son unos seres irracionales y bárbaros, sino que llevan una vida tan política y racional como la de cualquier pueblo de los considerados civilizados. Por ello, cualquier implantación de un régimen tutelar para ellos no es otra cosa que un solapado intento de dominación política; la única intervención admitida por él es la religiosa, es decir, la que obedece a las órdenes dadas por Alejandro VI en sus bulas, pero siempre que fuera hecha por métodos pacíficos; porque para él, los indios pueden ser hombres primitivos, y de hecho lo son, pero nunca bárbaros o siervos por naturaleza, ya que, si Dios hizo a todos los hombres libres e iguales, no es lícito afirmar la distinción entre el prudente y el bárbaro.

Estas son, muy resumidas, las ideas en torno a la naturaleza del indio de Bartolomé de Las Casas y de Juan Ginés de Sepúlveda, que, como se dijo, se enfrentaron en la Controversia de Valladolid en un debate en el que cada uno argumentaba a favor de un método de conquista y de un régimen de gobierno para los naturales de América, en base a la categoría humana que le otorgaban. Partiendo de un planteamiento común —es necesario predicar el cristianismo en el Nuevo Mundo, el cual debe estar bajo la jurisdicción de los españoles—, cada uno de los polemistas llega a con-



clusiones diferentes: para Sepúlveda, la incorporación de los indios había de hacerse a través de la fuerza (soldados, encomenderos), mientras que para Las Casas debía seguir un método pacífico, con su libre consentimiento y velando por sus derechos como hombres.

Transcurrido el debate no hubo votación por parte de los miembros de la Junta, sino que cada participante simplemente se comprometió a enviar sus informes al emperador. Por su parte, cada uno de los polemistas se consideró el vencedor; en la legislación americana no hubo un reflejo directo e inmediato, aunque en la práctica tienen lugar una serie de cambios institucionales: prohibición de la guerra como instrumento de penetración; sustitución del término «conquista» por el de «pacificación», etc., que serían recogidos en la *Recopilación.*

Para terminar, podemos llevar a cabo una serie de reflexiones que pueden sintetizar las ideas propuestas por estos polemistas: aún a pesar de las diferencias sustanciales entre ellos, en ambos puede apreciarse una coincidencia a la hora de tratar el problema de la igualdad entre los indios y los españoles; en efecto, tanto Sepúlveda para defender su tesis de la desigualdad natural, como Las Casas al apoyar la suya de la igualdad cristiana, se fundamentan en los mismos principios e incluso acuden a las mismas autoridades; igualmente, la idea de salvaje, que para Sepúlveda es pervertido y degenerado y en Las Casas es el Buen Salvaje de la Edad de Oro, se basa en ambos en una sustitución del par de opuestos igualdad/diferencia: tanto uno como otro intentan dirimir la cuestión de la igualdad o desigualdad entre «nosotros» (los españoles) y «los otros» (los indios) manteniendo la idea, inadecuada desde nuestra óptica actual, de la identidad de «los otros», cayendo ambos en una simplificación que es consecuencia del europeocentrismo imperante, incluso inevitable, en la época.

Ni Sepúlveda ni Las Casas, como antes habíamos visto que ocurría con Colón, son capaces de ver la multiplicidad y diversidad real de «los otros», de los pueblos indios; para el humanista como para el clérigo, los salvajes jíbaros, los mansos tahínos, los fieros araucanos, los desarrollados incas, los guerreros guaraníes, se confunden en una única categoría que los hace idénticos. Lo que ocurre, sin embargo, es que este etnocentrismo, que como decimos era inevitable en las condiciones históricas que se vivían entonces, se proyecta de un modo diferente en cada uno de los dos protagonistas de la controversia. Así, a Sepúlveda, la identidad de los pueblos indios le permite mantener la idea de la desigualdad entre estos y los españoles, que a su vez se basa en una jerarquía equivalente a la oposición bueno/malo. Con esto, para el humanista, la diferencia se identifica con la desigualdad: el indio no sólo es diferente al español, sino que, por ello, es inferior: y es que es inferior precisamente porque es salvaje: porque anda desnudo,

porque no tiene ni escritura ni vestidos... porque, en definitiva, la identidad del indio es una identidad biológica.

En Las Casas, por su parte, esa identidad pasa, de ser biológica a ser cultural: todos los indios, caribes, peruanos, mexicas, en bloque, son dulces, pacíficos, obedientes...; todos son, en última instancia, no cristianos, porque la oposición que se establece ahora es entre cristiano y no cristiano; pero según esta religión, que es universalista, todas las religiones están destinadas al cristianismo, porque todos los hombres, en virtud de su unidad originaria, pueden hacerse cristianos; sòn ahora diferencias de hecho, y no de naturaleza, como en Sepúlveda y Aristóteles, que rompen la jerarquía de estos últimos, sustituyendo la desigualdad espacial por la desigualdad temporal: los indios SON como ERAMOS nosotros en otro tiempo.

En definitiva, puede pensarse que la trata de esclavos, que en todas las acciones expansivas medievales era solamente una cuestión económica, pasa a convertir el tema de la colonización —y por consiguiente de la legislación— americana, en una cuestión antropológica y moral.

Beatriz Fernández Herrero



El traje antiguo de los gitanos: alteridad y castigo

(Iconografía de los siglos XV-XVIII)*

Yo señores soi Gitana
como lo publica el trage[1].

Hágame usté unos calzones
de eso que le llaman pana,
con muchísimos botones
como la gente gitana[2].

La figura iconográfica del gitano de España, la imagen extendida y colectiva nace con el romanticismo popular de las primeras décadas del siglo XIX. Es una imagen esencialmente andaluza, una imagen posterior a las Cortes de Cádiz. Incluso en su versión romántico-rezagada, la gitana española es a menudo creación foránea, venida de allende los Pirineos, una Carmen en harapos revisitada por Gustavé Doré o una estampa de Epinal para etiqueta de pasas malagueñas.

En la mirada del aficionado a la temática española en pintura, la gitana se funde en la *maja*, en la bailaora decimonónica y, en último extremo, en la imagen bajopopular de la mujer andaluza. El gitano en el majo, el bailaor, el contrabandista y el torero. El despertar de la iconografía gitana en España está estrechamente asociada a los bailes populares de Andalucía y a las diversiones de corrillo, al sarao, al fandango y al «baile de candil», en una palabra, al folclore gitano-andaluz y al fenómeno del flamenco.

Pero en el siglo XIX el trage gitano se confunde ya en muchos aspectos con el traje popular andaluz habiéndole influido seguramente en no pocos detalles. En 1833 decía a este propósito uno de los más antiguos comentaristas del Quijote:

> No es fácil designar ya con puntualidad en qué consistía la diferencia entre el traje de los gitanos y el común de los españoles en tiempos de Cervantes. El que varios

* *Los tapices presentados en este artículo pertenecen a una serie franco-flamenca llamada* Histoire de Carabara ou des Egyptiens *(«Historia de Carabara o de los Gitanos», hoy dispersa por Europa y Norteamérica en colecciones privadas y museos), fabricada en Tournai entre finales del siglo XV y primeros años del XVI, en los talleres de Arnould Poissonnier (✝ 1522).*

[1] La hermosa Gitanilla en el Coliseo, *B.N. de Madrid, ms. 14.498-41. Tonadilla de 1776 citada por B. Leblon,* Les Gitans dans la littérature espagnole, *France-Ibérie Recherche, Université de Toulouse-Le Mirail, 1982, pág. 41.*

[2] *Coplilla popular anónima.*



de ellos usan en la actualidad se confunde con el común de muchos pueblos de Andalucía. Lo ajustado y ligero del vestido; cierta profusión de botoncillos, alamares y filigrana; algunos parches de distinto color sobrepuestos con aseo y con pretensiones de gala; la faja encarnada, la patilla larga, tales parecen haber sido desde antiguo las circunstancias de su traje y adorno, y todavía se conservan vestigios de ello[3].

Los pintores españoles no parecen haberse interesado por los gitanos hasta bien entrado el siglo XIX. Ningún pintor español clásico representó a la popularísima *Gitanilla* de Cervantes, incluso si otra gitanilla de un cuadro cronológicamente próximo a la novela cervantina, *La buena ventura* del Caravaggio[4], pintado en 1594 ó 1595, alcanzó también una extraordinaria popularidad.



Caravaggio (Michelangelo Merisi): *La diseuse de bonne aventure,* 1594 ó 1595; óleo sobre tabla: 0,99 × 1,31 m. París, Museo del Louvre, col. de Luis XIV

Este vacío temático en España se extiende a las artes plásticas en general. Las estampas sueltas y los libros de «trajes al uso», estimable fuente de información en el terreno que nos ocupa, no empiezan a publicarse en España hasta el último cuarto del siglo XVIII, a impulsos del borbón Carlos III, período en el que las planchas y figurines del género alcanzaban gran éxito en Francia. La primera que recoge un traje de gitano esquilador, vestido por un actor de la época, Miguel Garrido, es la *Colección de trajes de España* (1777-78) de Juan de la Cruz Cano y Holmedilla, hermano del comediógrafo Manuel de la Cruz, seguida, a comienzos del XIX, por la de Antonio Rodríguez (1810), *Colección general de los trages que en la actualidad se usan en España,* donde aparecen un gitano y una gitana.

[3] El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha (compuesto por M. de Cervantes Saavedra, y comentado por D. Diego Clemencín), *Madrid, 1833, t. II, págs. 476-477.*

[4] *Hoy en el Louvre, Oleo donado en 1665 a Luis XIV por el príncipe Camillo Doria-Pamphili, del que existe una burda copia (o quizá el original) en Roma, atribuida al Caravaggio: Pinacoteca del Capitolio.*



Francisco de Goya: *La maja y los embozados,* «cartón» para tapiz pintado en 1777 o quizás antes de esta fecha; óleo sobre lienzo: 2,75 × 1,90 m. Madrid, Museo del Prado

Los primeros gitanos de la pintura española anteriores al siglo XIX —y, hasta donde yo sé, los únicos— aparecen en un óleo de Francisco de Goya, *La maja y los embozados,* cartón para tapiz minuciosamente descrito por su autor en el texto autógrafo de una factura (o «Razón de unos cuadros...»), enviada a Palacio el 12 de agosto de 1777:

Representa un paseo de Andalucía que lo forma una arboleda de pinos, por donde ba un Jitano y una Jitana paseando y un chusco [otro gitano embozado, en el ángulo

inferior izquierdo] que está sentado con su capa y sombrero redondo, su calzón de grana con chorreteras y galones de oro, media y zapato correspondiente, parece aberle echado alguna flor a la Jitana, a lo que el acompañante se para para armar camorra y la Jitana le insta a que ande; ay dos amigos del de el sombrero redondo acechando a ver en qué para. Estas cinco figuras están en primer término y otras tres que están más lejos. Su alto nuebe pies y trece dedos [2 m. 75 cm.], su ancho seis pies y doce dedos [1 m. 90 cm.]. Su valor cinco mil reales de vellón[5].

Al fallecer Carlos III, en el inventario de sus pertenencias, figuran dos tapices tejidos a partir de este «cartón». Uno de ellos (hoy en el Palacio Nacional de Ajuda, Portugal) adornaba la pieza-comedor real en el palacio del Pardo, siendo aún Carlos IV y María Luisa príncipes de Asturias. El otro (en la catedral de Santiago) se hallaba en el dormitorio del infante don Gabriel en el palacio del Escorial[6].

Primeras caravanas de *Egipcianos* o *Grecianos*

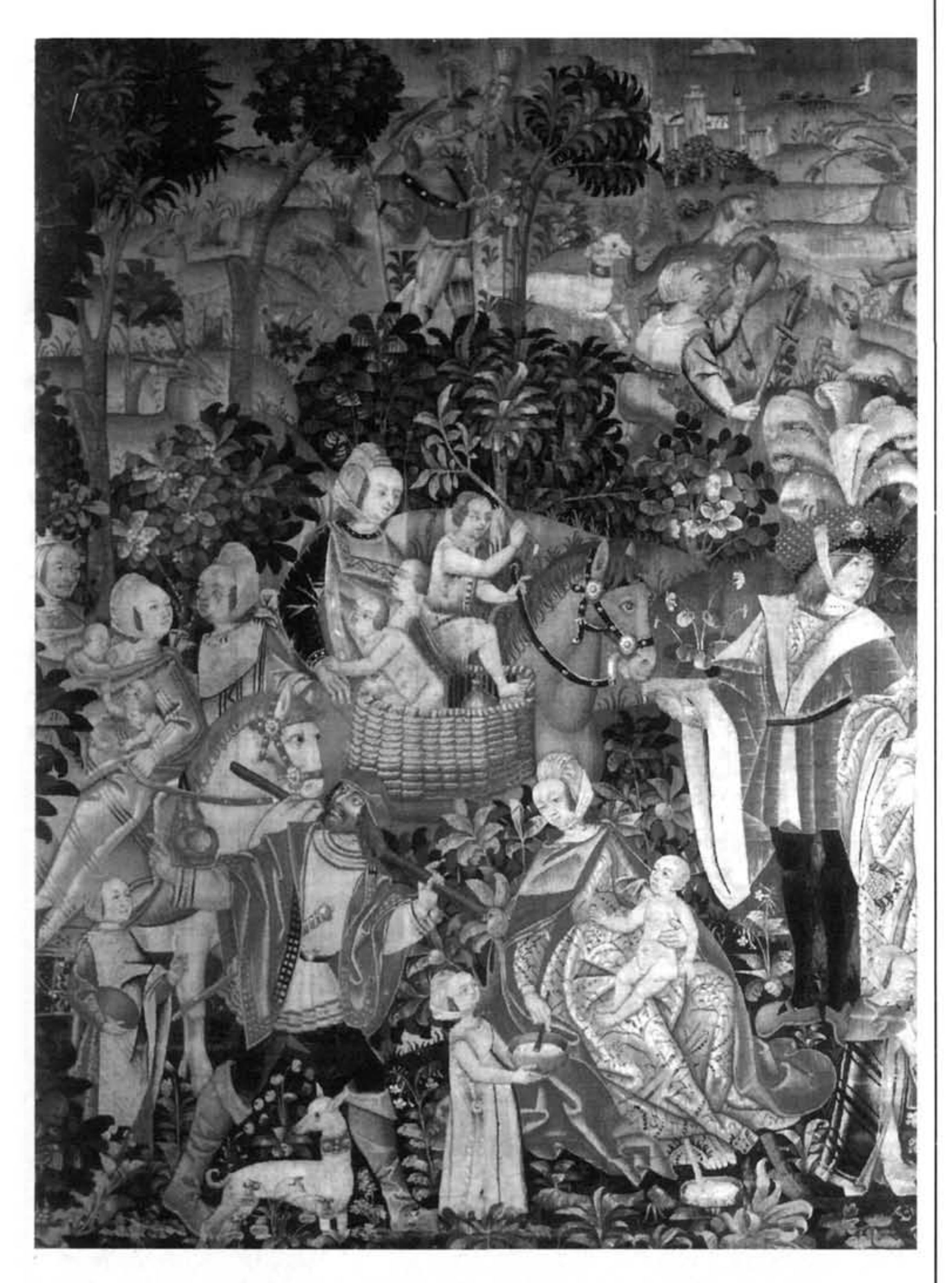
A pesar de que los gitanos llegan a la península ibérica en el primer tercio del siglo XV, hasta el siglo XIX, como vamos viendo, el pincel español los silencia, con feliz y rarísima excepción cometida por el vulímico genio de Goya. Casi cuatro siglos de vacío iconográfico envuelven a esta minoría de origen indostánico asentada en España, y, paralelamente, paradójicamente, tres siglos de ajetreo legislativo: no menos de 27 intervenciones de Cortes españolas, 28 pragmáticas reales y decretos del Consejo de Castilla contra gitanos se suceden entre 1499, año de la primera pragmática dada por los Reyes Católicos, y 1783, año de la pragmática de Carlos III, la cual, merced a un perfil más humanitario y tolerante que la diferencia de la legislación anterior, logrará sedentarizar definitivamente a la minoría gitana, declarándola no proveniente «de raíz infecta alguna».

Sabemos hoy que los gitanos van llegando al occidente de Europa en la primeras décadas del siglo XV, procedentes de las comarcas balcánicas (penetradas muchas de ellas por los turcos desde la segunda mitad del XIV), del Epiro (turco desde 1430), de la Grecia insular y territorios de la potente república de Venecia en la costa del Adriático y en el Egeo. En la costa adriática existían feudos cíngaros, dependientes de las baronías venecianas, que gozaban de privilegios y en los que los gitanos se amparaban del molesto invasor. A partir de 1463, cuando Venecia entre en guerra abierta contra los turcos otomanos, muchos grupos de gitanos «griegos» precipitan su migración hacia el oeste.

A la península ibérica los primeros gitanos de que se tienen noticias llegan en el primer tercio del siglo XV. Dicen venir huyendo del turco e ir en peregrinación hacia los Santos Lugares (Compostela, Roma, etc.) para

[5] *Archivo General de Palacio (Madrid), Carlos III, leg. n.° 88.*

[6] La maja y los embozados. *Vid. J.M. Arnáiz,* Francisco de Goya, cartones y tapices, *Madrid, España Calpe, 1987, págs. 284-285.*



The visit of the Gypsies, lana y seda: 3 × 5,03 m. Manchester, New Hampshire, The Currier Gallery of Art. Detalle. Caravana de gitanos

expiar una culpa de apostasía. La etiqueta de peregrinos les confería derecho a una limosna oficial que las ciudades entregaban por ganar las bulas papales. Unos declaran venir de distintos puntos del Peloponeso y entienden el griego vulgar, a estos se les llamará «grecianos» en España, otros se declaran oriundos de cierto «Egipto la menor» *(Petite Egypte* en los textos franceses), según han oído contar a sus mayores, y aunque su Egipto resulta ilocalizable en las cosmografías de la época se les tomará comúnmente por «egipcianos» o «egiptanos» (voz de la que procede el gentilicio «gitano»), gentes de Egipto, y como a tales les representarán los pintores

europeos. Aunque a mediados del siglo XVI, en los versos de su *Buen placer trovado,* Juan Hurtado de Mendoza no hacía distingos entre ambos grupos:

> ¡Quien podríe aver acá por vida ufana
> la vida de unos Griegos ó Gitanos
> que van vagando por la vida humana
> temidos de los pobres aldeanos![7]

El etiópico, el nubiano, el egipcio de la iconografía europea clásica será un gitano con su peculiar atuendo.

Mientras se les tenga por extranjeros parecerá lógico que usen un traje y una lengua diferentes a los del suelo ibérico, pero al adentrarnos en el siglo XVI, a medida que algunos humanistas lleguen a implantar en Europa la idea de que no son gentes foráneas sino nacionales vagabundos y degenerados —no las primeras pero sí dos de las más extendidas fueron las voces del teólogo y geógrafo alemán Sebastián Münster y la del aragonés Juan Lorenzo Palmireno, cuya influencia en las mentalidades de la época será determinante—, la lengua y el traje gitanos se convertirán en el punto de mira de la ley, que perseguirá tanto a sus usuarios legítimos como a todo aquel que les imite adoptando la práctica de su habla hermética o las peculiaridades de su atuendo.



Münster: *Cosmographiœ Universalis,* 1544. Edic. original latina impresa en Basilea. Ejemplar de la B.M. de Toulouse. Familia gitana (sentada en primer plano). El hombre lleva sombrero bizantino. La mujer, con rodela y mantón, da de mamar a una criatura

Represión de la alteridad vestimentaria

Mediado el siglo XVI, los textos legales destinados a Gitanos son ya superponibles a los que conciernen a vagabundos en general. Entre la prime-

[7] Buen placer trovado en trece discantes de cuarta rima castellana, *Alcalá, 1550, fol. 24 v., deceno discante. Vid. Leblon,* op. cit., *pág. 12.*



ra mitad del siglo XV y el primer tercio del XVII, pasarán los primeros de ser considerados como la rama de un pueblo de extranjeros circulantes —contra los que se redactan leyes tendentes a la expulsión— a un heterogéneo atropamiento de españoles amantes de la transhumancia y más o menos al margen de la ley, a quienes conviene aplicar entonces una política de asimilación. Asimilación que implicaba, ayer como hoy, vaciado cultural de un grupo humano minoritario y pérdida de señas de identidad.

El traje gitano empieza a castigarse de manera sistemática a comienzos del siglo XVII, con una tenacidad que no se debilitará en ningún momento hasta irse cerrando el siglo de los Borbones. Una Real Cédula firmada por Felipe III en Belem de Portugal, el 28 de junio de 1619, resultado de una petición inicial de las Cortes de Castilla formulada en 1610, prohíbe tajantemente el uso de traje y lengua[8], decretando que no se distingan sus usuarios con el nombre de Gitanos, pues «no lo son de nación».

En 1633, gobernando Felipe IV, el Consejo de Castilla propondrá reforzar esta medida con dos años de destierro y multa de 50.000 maravedíes a quien se atreva a llamarles Gitanos, para «que quede perpetuamente este nombre y uso confundido y olvidado». Decir *gitano* era decir «egipcio» y por consiguiente reconocer la extranjería de un grupo al que por aquellos años no se pretendía ya expulsar sino asimilar:

> ...porque la despoblazion en que se allan estos reynos despues que se expelieron los moriscos, y la que causan las necesidades presentes, no pueden sufrir ninguna euacuación por ligera que sea, principalmente desta gente, que no son Gitanos por naturaleza ni origen sino por artificio y vellaqueria, y emendados se reduciran a las costumbres y forma de vida de los demas[9].

El uso de un atuendo cuyos perfiles representaban uno de los signos externos de identidad gitana —dentro de la trilogía punible definida por la ley: lengua, traje y «manera de vivir»— se consideraba delictivo en sí, sin necesidad de otros cargos, y costaba a quien lo vestía una pena de 6 años de galera (el castigo de galeras se aplicó entre 1539 y 1748) siendo varón y siendo hembra entre 100 y 200 azotes y expulsión de los Reinos, con corte de las dos orejas (ablación del lóbulo), 60 días de cadena y destierro para las renuentes.

Si la abultada legislación que machacona y periódicamente se renueva contra esta minoría no insistiera en el destierro de un traje peculiar cabría preguntarse si lo que se castigaba en los gitanos eran simplemente unos harapos y una manera de llevarlos. Veremos que la respuesta no parece tan simple.

[8] *Sobre el tema de la lengua gitana como seña de identidad excluyente, desde la llegada de los gitanos a España hasta su identificación como lengua neosáncrita por el jesuita Lorenzo Hervás en 1786, véase mi estudio:* El gitano-español: de la etiqueta germanesca a la catalogación lingüística (siglos XV- XIX), *en* Hablar y dejar hablar (sobre racismo y xenofobia). *Ed. de la Universidad Autónoma de Madrid, 1994, págs. 95-112.*

[9] AHN, *Consejos, 7.133. A. Domínguez Ortiz cita parte de este memorial con ortografía actualizada. Vid. su artículo* Documentos sobre los gitanos españoles en el siglo XVII, *en* Homenaje a Julio Caro Baroja, *Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1978, págs. 322-323.*

El Gitano: figura literaria e iconográfica

Durante casi cuatro siglos, decíamos, la pintura española permanecerá vacía de temática gitana pero no la literatura, a la que hay que acudir para rastrear algunos detalles vestimentarios.

Daniel Rabel: gitana bailando (acuarela), figurín para ballet, hacia 1630. París, Museo del Louvre, col. Rothschild

En la literatura española clásica, y particularmente en el teatro, el personaje del gitano, chalán, músico, volatinero, y de la ceceante gitana, bailadora o echadora de buenaventura, se convierten, desde el siglo XVI en «tipos» de la escena teatral, representantes de un exotismo codificado para



el espectador de la época. Los gitanos aparecen en autos, entremeses, mojigangas, pasos, loas, así como en algunas novelas y romances, y en numerosos villancicos, hasta convertirse en los representantes de un Egipto folclorizado y familiar. Incluso la Sagrada Familia se hará gitana en su huida a la «tierra de Faraón», tema recurrente a partir de finales del XVI, tanto en la pintura europea como en la *canzonetta* popular italiana y en el villancico español o chanzoneta. Autores mayores como Gil Vicente, Lope de Rueda o Cervantes se ocuparon con camaleónica simpatía, cuando aparente, cuando encubierta, de aquella cáfila que ponía una nota colorista en una «España de gorguera y capa negra»[10].

Los duros castigos impuestos por los Austrias para obligar a los gitanos a desterrar su lengua y traje no surgieron los esperados efectos. De tarde en tarde los propios monarcas olvidaban sus dictámenes. Así, a pesar de que ya la pragmática castellana de 8 de mayo de 1633 disponía que «ni en danzas ni en ningún otro acto alguno se permita acción ni representación, traje ni nombre de gitanos»[11], las reales personas no se privaban de presenciar «danzas a lo flamenco, a lo vizcaíno, a lo catalán, a lo castellano y a lo gitano». Y estas distracciones no tenían lugar en el círculo cerrado de la Corte, como aquellos *ballets d'égyptiens* cuyos trajes dibujara Daniel Rabel en Fontainebleau para Luis XIII, sino ante la plebe, con ocasión de juegos y festividades populares. En las fiestas barrocas españolas raramente faltaba una «quinta danza» o una «danza de cascabel» (Corpus, elección del Rey de Romanos, etc. Las proclamaciones reales y otras celebraciones motivadas por sucesos triunfales o luctuosos de la monarquía: victorias, entradas, esponsales, nacimientos, defunciones...), a pie o en carro, con danzantes puramente gitanos, folclóricos sucesores de los moriscos:

> Las danzas eran con gran frecuencia vivientes figurines de la última moda: y húbolas de ángeles, de moros, de indios, de romanos, á la antigua española, francesa, y de otras cien y cien invenciones, siendo además de las dichas muy corriente danza, una quinta de gitanos, vestidos con los trajes y tocando los instrumentos que les eran peculiares[12].

Pero en el texto de ficción español la descripción relativa a su atuendo propiamente dicho es bastante parca entre el siglo XV, período de llegada, y finales del XVIII, ya sea, como apunta B. Leblon, porque «il semblait superflu de décrire un accoutrement que tout le monde connaissait»[13], ya porque más valía no singularizar la imagen de una identidad que, a toda costa, la ley pretendía disolver en el paisaje cristianoviejo. De modo que entre los dos extremos de esta cronología deberemos rastrear la descripción del traje de los gitanos de España en crónicas, textos legales, libros de cuentas y textos literarios a los que sirve de precioso soporte una abundante iconografía europea, particularmente rica en los siglos XV, XVI y XVII. Iconografía ilustrada por una diagonal geográfica que va de norte

[10] *A. Domínguez Ortiz,* El antiguo régimen: los Reyes Católicos y los Austrias, *Historia de España Alfaguara, Madrid, Alianza Universidad, 1976, t. III, cap. 9.º:* Los elementos sociales exteriores al sistema, *págs. 175-193.*

[11] Novísima Recopilación, *libro XII, título XVI, ley V.*

[12] *M. Garrido Atienza,* Antiguallas granadinas. Las fiestas del Corpus, *Granada 1889, págs. 92-93. Sobre escenografía barroca de los siglos XVII y XVIII véase también A. Bonet Correa,* Arquitecturas efímeras, ornatos y máscaras. El lugar y la teatralidad de la fiesta barroca, *en* Teatro y fiesta en el barroco, *Barcelona, 1986, y J. Palanco Romero,* Relaciones del siglo XVII, *Granada, 1926.*

[13] *Leblon,* op. cit., *pág. 79.*

a sur, de los Países Bajos a Italia, pasando por Francia. Del Bosco y de los Bruegel al Caravaggio, mediando Jacques Callot, Valentin de Boulogne y Georges de La Tour, por citar sólo a unos cuantos clásicos.

Las primeras caravanas de gitanos que van llegando a la península ibérica en el siglo XV, grupos de 100 a 200 personas, no parecen carecer totalmente de bienes, a pesar de la suciedad y los harapos de un largo camino. Los capitanes que las conducen, «condes» y «duques» como se autodenominan, van a menudo vistosamente ataviados:

> Ils honorent le Duc, & les Comtes, qui sont entr'eux, lesquels sont bien habillez[14].

En un pasaje de la crónica de los hechos de Hernando Soto (1500-1542), que recorrió la Florida desde 1538, dice su autor y testigo al referir la escala que hizo éste en la isla de Gomera:

> El conde de aquella isla andaba todo vestido de blanco, capa y pelliza y calzas y zapatos y caperuza, que parecía conde de Gitanos[15].

Con frecuencia, la imagen del gitano y del noble aparece asociada en las tapicerías de los siglos XV y XVI, y no pocas veces los hechos históricos y los textos (edictos reales y severísimas medidas legislativas que van hasta la confiscación total de bienes con anexión de feudos y señoríos a los dominios de la corona, se publican tanto en España como fuera de ella hasta finales del siglo XVIII), vendrán a corroborar una mutua simpatía concretada en la protección y padrinazgo que el noble dispensa al gitano e incluso en una emulación en ambas direcciones.

Al paso de las fronteras del tiempo nobles y notables acogen a los gitanos, sientan a los capitanes a su mesa —como hiciera el fastuoso y maurófilo Condestable castellano Miguel Lucas de Iranzo—[16] y les libran salvoconductos y documentos para garantizarles un trato de favor en su viaje, con caución de sus personas y pertenencias: caballos y mastines envidiables, «robas de seda, oro, argent e otras averías», según acreditan documentos españoles del tiempo[17]. Recordemos la costumbre gitana de entre-

[14] S. *Münster,* Cosmographie Universelle, *traduc. francesa de F. de Belle-Forest, Paris, Nicolas Chesneau, 1575. Capítulo consagrado a los Gitanos en libro III, págs. 879-881.*

[15] Relación verdadera de los trabajos que el gobernador don Fernando de Soto y ciertos hidalgos portugueses pasaron en el descubrimiento y conquista de la Florida. *Este relato, debido a uno de los portugueses de la expedición que se autodenomina «Fidalgo de Elvas», fue editado en Evora, en 1557, por A. de Burgos, pero la traducción castellana del Conde de Canilleros no se publicará en España hasta 1952. Cito por la 3.ª ed.,* Expedición de Hernando de Soto a Florida, *Madrid, Espasa Calpe, col. Austral, 1963, pág. 41.*

[16] Hechos del Condestable Don Miguel Lucas de Iranzo *(crónica del tercer cuarto del siglo XV) edición y estudio de* J. Mata Carriazo, Madrid, España Calpe, 1940. *Sobre la llegada de los gitanos importa el año 1462, pág. 97.*

[17] *Vid. A. López de Meneses:* La inmigración gitana en España en el siglo XV, *en* Martínez Ferrando, Archivero, Miscelánea de Estudios consagrados a su memoria, *Asociación de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos, Barcelona, 1968, págs. 239-263. También* Noves dades sobre la immigració gitana a Espanya al segle XV, *en* Estudis d'Historia Medieval, *t. IV, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, págs. 145-160.*



gar en depósito copas de plata («cálices», llaman los textos españoles del siglo XV a sus altas copas orientales: *tajtai* en gitano antiguo)[18] u otros objetos de valor a las autoridades locales para que accedieran a su pernoctación o a la instalación de sus campamentos, siempre por breve plazo, en las localidades a las que acudían. Cervantes lo expresó en *La Gitanilla,* dando prueba de una observación certera de los usos del grupo errante:

Aquella mañana se levantó el aduar, y se fueron a alojar en un lugar de la jurisdicción de Murcia, tres leguas de la ciudad..., después de haber dado en aquel lugar algunos vasos y prendas de plata en fianzas, como tenían de costumbre...[19]

Su atuendo en los siglos XV-XVII

La gitana

La más antigua imagen de los gitanos de España aparece en el frontispicio de la *Comedia llamada Aurelia,* de Juan de Timoneda (Ioan Diamonte), publicada en Valencia en 1564 e incluida en la *Turiana.* Se trata de dos figuras xilografiadas, un gitano jugando a la correhuela y una gitana con su singular atuendo y su retoño en brazos, provenientes de un boje o tampón de madera impregnado de tinta que se usaba también para ilustrar los frontispicios de los romances. Esta rarísima imagen resulta esencial por cuanto el aspecto externo de los dos gitanos coincide con el que nos ofrecen otros documentos europeos a partir del siglo XV: los cuadros y tapicerías del Bosco, los dibujos del anónimo «Maestro de la colección de Amsterdam», o las tapicerías franco-flamencas de Tournai[20]. Estas últimas describen, como en una *bande dessinée,* la llegada de las caravanas de los *Egyptiens* o Gitanos a tierras de Flandes y la amable acogida que les reservan los señores y la nobleza flamenca, procurándonos amplia información sobre el traje de ambos sexos.

El atuendo de la gitana de Juan de Timoneda encaja con la descripción minuciosa que hallamos en un libro de trajes, publicado en Venecia en 1590 por Cesare Veccellio, un sobrino del Ticiano (Tiziano Vecellio). Sólo el traje femenino parece haber merecido la atención de Vecellio, cuyo grabado titula *Cingara orientale overo donna errante* y se acompaña del siguiente texto:

L'habito de la sopra-posta Cingara è, che porta in capo una diadema accommodata di legno leggiero, coperta di fasce di tela di molte braccia lunghe. Usa camice lavorate di seta, et d'oro di diversi colori con molta bell'opera, et lunghe quasi fino a'piedi,

[18] «Taxtai: *patera argentea, x hispanicum»,* De Nubianis erronibus quos itali Cingaros appelant: eorumque lingua, *en* De Literis & Lingua Getarum sive Gothorum, *editore Bon. Vulcanio brugensi, Lugduni Batavorum, ex officina Plantiniana, 1597, págs. 100-105 (texto y vocabulario gitano-latino). La forma* tastay *aparece también en el gitano-español del primer tercio del XIX: M. Torrione, «Diccionario caló-castellano de Don Luis Usoz y Río (un manuscrito del siglo XIX)», CRILAUP, Université de Perpignan, 1987, pág. 55.*

[19] Novelas ejemplares, *ed. de M. Baquero Goyanes, t. I, Madrid, Editora Nacional, 1976, pág. 158. En modo alguno se trata de una fantasía literaria sino de una práctica real y bien documentada. Los gitanos de España, como los del resto de Europa, tienen un vocablo para designar esta clase de garantía:* simáche *(variantes gitano-españolas:* asimache, simachí; *variantes europeas:* simadí, simedo, simaghi...), «prenda o señal que se da en fianza, del griego σημαδια diminutivo de σημα, «señal»». *Vid. M. Torrione,* Del dialecto caló y sus usuarios, la minoría gitana de España: materiales para una identidad, *Université de Perpignan, Faculté de Sciences Humaines et Sociales, 1988, pág. 398.*

[20] *Cuatro de ellas (finales del XV o primera década del XVI) adornan espléndidamente dos dormitorios del castillo de Gaasbeek, próximo a Bruselas, cuyos últimos propietarios fueron, hasta finales del pasado siglo,*



I) Gitano y gitana, frontispicio de la *Comedia llamada Aurelia,* «sacada a la luz por Ioan Diamonte» (Juan de Timoneda), Valencia, 1564. Primera imagen conocida de los gitanos en España. Figuras xilografiadas. II) Cesare Vecellio: «Cingara orientale overo donna errante», grabado en *Degli habiti antichi e moderni di tutto il mondo...,* edic. franco-italiana, París, 1859. Ejemplar de la B.M. de Toulouse

le quali hanno le maniche larghe, et lavorate con bellissimi riccami, et lavori. Si lega un manto di panno sopra una spalla, et se lo fa passare sotto l'altro braccio, et è tanto lungo, che arriva quasi fino à i piedi. I capelli suoi cadono dalla testa sopra le spale, et con qualche figliulino sostenuto da qualche fascia legata al collo di essa vanno cosi vagando[21].

Pey de Garros (1525-1583), poeta y hombre de leyes gascón, en un texto de 1567 llama *rondéla* a este redondo, voluminoso e insólito tocado que cubre la cabeza de muchas gitanas, quizá porque su forma recuerda al pequeño escudo circular de la infantería de la época, la *rondache* o *rondelle:*

As tu trobát Aegiptiaca nada,
qui per un só t'aja la man crotzada
dam sa rondéla, e bigarrat berret,
en murmurán *txormore cascaret?*[22]

Y en uno de los más antiguos vocabularios de la lengua gitana, recogido en la segunda mitad del siglo XVI por el ilustre filólogo francés Joseph-Juste Scaliger (hijo del polémico humanista paduano Julio-Cesare Scaligero), y publicado en 1597 por su alumno Bonaventura Vulcanius, se dice que la gitana llama a su extraño tocado *bern.* Scaliger lo describe como una rueda o circunferencia recubierta de bandas de tela: «rota fasciis involuta quam capiti imponunt mulieres»[23].

En España, un viejo *Romance de la reyna de Saba,* impreso en Granada en 1588, resalta en el barroquísimo atavío de esta dama:

los marqueses de Arconatti-Visconti.

[21] Degli Habiti antichi et moderni di tutto il mondo, *Venetia, 1590, pág. 466. En esta primera edición, cuyo prefacio lleva fecha de 1589, Vecellio da por asentado que el país de origen de los Gitanos es la India, la región de Kerala en la costa de Malabar, y que obedecen al* «Rè di Colucut» *(Calicut o Kozhikode). Preciosa salvedad que precede a la descripción del traje de la «cíngara» y desaparecerá de ulteriores reediciones, en las que el pasaje aparece mutilado o tal vez aligerado de unos datos que, en apariencia, se desviaban del tema tratado.*

[22] Les Eglogues de Pey de Garros, *ed. de A. Berry, Toulouse, Privat, 1953, égloga VIII, pág. 87.*

[23] De Nubianis erronibus..., *entrada alfabética. Vide supra, nota 18.*



...
un brial de plata fina,
todo de aljófar bordado
y con puntas de diamantes
todo el follaje trenado,
encima una saboyana
y un nunca visto tocado
a manera de gitana
revuelto con su tranzado[24].

Elemento típico del *tranzado* eran las cintas de colores, más o menos anchas, que se enrollaban o entrecruzaban sobre una base.

Por su parte, el memorialista Pedro Salazar de Mendoza, en un informe presentado al rey en 1618, corrobora el uso de esta prenda entre las gitanas llegadas a España:

Ellos por tradicion de sus mayores, dizen, y publican, que algunos son de Egypto, y otros de Grecia: y assi se llaman Grecianos, y Egypcianos. Los Grecianos, por la mayor parte son herreros, y vsan mas de el engañar con palabras, y embeluecos, que los hurtos. Los Egypcianos, son holgaçanes, y amigos de andar a cauallo, y vsan mas el hurtar, que los engaños y embustes. Las mugeres de estos trahen rodelas y mantones[25].

La característica «rodela» zíngara o *bern* se confeccionaba con largas franjas de tela blanca, de colores vivos o a rayas, tejidas en torno a un armazón rígido en forma de rueda, y se sujetaba por debajo de la barbilla con un barbicacho de tela que salía del propio tocado. ¿Era simple adorno? ¿distintivo de categoría social, como el rodete o *tocayal* con que aún se adornan hoy las mayas Tzutuhil? ¿lo llevaban sólo las casadas? Es posible que les sirviera simplemente de protección contra el sol y la lluvia, a ellas y a la criatura que transportan en brazos, como el sombrero tradicional de la mujer annamita (o *non-ba-tan*, enorme círculo recubierto de hojas de latania, que presenta una asombrosa similitud con el de la gitana. En todo caso, si nos atenemos a los textos, parecen haberlo llevado sobre todo las gitanas del grupo «egipciano», llegado a la península ibérica en la primera mitad del siglo XV —más directamente quizás— desde distintos puntos de la Europa oriental y no las del grupo «greciano», mucho más sedentarizado en la península helénica y áreas circunvecinas desde el último tercio del siglo XIV.

Las que no usan rodela llevan tocas lisas o rayadas, y otras compuestas de telas de distintos colores, a modo de turbante cuyas formas recuerdan el que, inspirado en las modas turcas, lucían por las mismas fechas las matronas de Macedonia, así como las formas más sencillas de los *rollos* y *alharemes* que se usaron en España durante el siglo XV[26], tan criticados por Fray Hernando de Talavera en su *Tractado.* El alhareme, uno de los nombres que se daba en España a la toca morisca, de lienzo o de holanda, enrollada alrededor de la cabeza, lo usaban también las cristianas españolas, preferentemente como «toca de camino», colocado de modo que les

[24] Romances viejos castellanos (Primavera y flor de Romances), *en* Antología de poetas líricos castellanos, *t. IX, Biblioteca clásica, t. CCIX, Madrid, 1899, Apéndice III, Variantes de los primitivos Romanceros, pág. 315.*

[25] Memorial de el hecho de los Gytanos, para informar el animo de el Rey nuestro señor, de lo mucho que conuiene al seruicio de Dios, y bien de estos Reynos desterrallos de España. *Encuadernado con otros dos opúsculos y registrado en archivo bajo el título del primero de ellos:* Compendio de lo más sustancial que escriue el Dr. Salazar de Mendoza en los cinco libros de la Monarchia de España, *B.N. de Madrid, sign. 2/302501618. Sin pie de imprenta ni fecha, pero la carta prólogo a la «la Católica persona de V.M.» que introduce el memorial, se rubrica en Toledo el 1.º de septiembre de 1618.*

[26] *A este respecto, véase C. Bernis,* Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos, *Madrid, Instituto Diego Velázquez, CSIC, Madrid, 1979, t. I* (Las Mujeres), *pág. 16-17 (tocados), 32-34, 49-53 (modas moriscas), y láminas.*



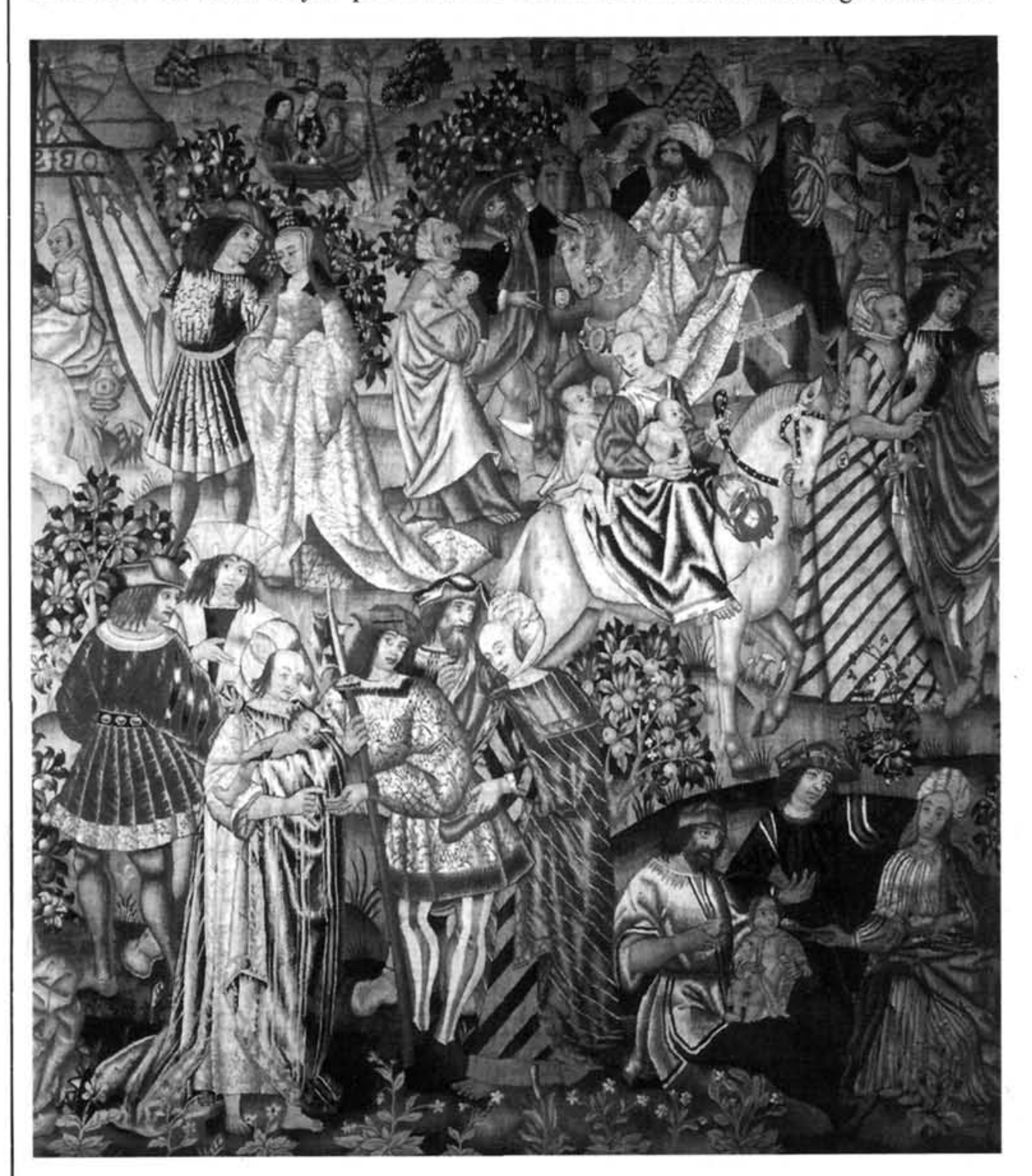
[27] Cancionero general de Hernando del Castillo, *Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1882, II, pág. 39.*

[28] *Benvenuto Tisi, «il Garofallo», (Ferrara 1481-1559). Florencia, galería Pitti.*

[29] *Divulgada en el siglo XVIII por el historiador italiano Ludovico Antonio Muratori,* Corpus Chronicorum Bononensium (parte I.ª), *en* Rerum italicarum scriptores, *Città di Castello, 1916, t. 18, págs. 568-570. Los hechos descritos (llegada de un centenar de gitanos a dicha ciudad) corresponden al año 1422.*

disimulara el rostro y protegiera de la intemperie (la rodela gitana debió de tener parecida utilidad). Un curioso testimonio va en los versos que un caballero dedica a una dama que quería irse de Valencia, sugiriendo cómo habría de vestirse antes de emprender viaje: «con un gentil alhareme/ discretamente tocada/ porque el viento no la queme/ e más por fin si se teme/ ser conoscida y mirada»[27]. Por lo general, las tocas gitanas se sujetan bajo la barbilla con una franja de tela; a menudo tienen una forma oval, más abombada sobre la frente, a raíz del pelo, por ir envolviendo una pequeña cofia que se lo recoge y moldea la tela.

Otras veces se cubren y adornan la cabeza con un largo velo (sobre el que puede ir la rodela), como la *Zingarella* de Garofalo[28] y las gitanas descritas en la Crónica de Bolonia[29]. En la iconografía del siglo XVII en adelante muchas llevan simplemente un pañolón o un largo fular ceñido a la nuca con un nudo cuyas puntas caen lateralmente sobre su larga cabellera



La foire, lana y seda: 3,80 × 2,70 m. Castillo de Gaasbeek (chambre de la Bretèche). Bruselas, IRPA. Detalle. Gitana a caballo con sus dos retoños; escena de buena ventura; pareja de gitanos alimentando a su hijo: un hidalgo apoya la mano con gesto afectuoso sobre el hombro de la mujer



y en el que a veces prenden una flor. Algunas lucen collares, pulseras y ajorcas tobilleras, o una simple correílla de cuero con cascabeles en el tobillo.

Sobre el cuerpo, su suelto y modesto vestido consiste en amplias túnicas estampadas, y más frecuentemente en camisolas blancas o amarillas (color muy común en una época en que las prendas blancas se teñían con azafrán), recamadas en las mangas y bajos o simplemente rayadas, en forma de sayal o dispuestas con cierta fantasía y pretensión. A menudo esta prenda en forma de camisón con mangas les descubría parte del pecho y de la pierna, detalle infamante a ojos de una sociedad que las catalogaba desde el exterior como busconas y públicas rameras. Así nos las describe Vicente Espinel a comienzos del siglo XVII por boca de Marcos de Obregón, quien, camino de Ronda, se encuentra con «una transmigración de gitanos..., tantos que bastaban para saquear un pueblo de cien casas»:

> Las jitanas iban de dos en dos, en unas yeguas y cuartagos muy flacos; los muchachos de tres en tres, y de cuatro en cuatro, en unos jumentos... Los bellacones de los jitanos à pié, sueltos como el viento, y entonces me parecieron muy altos y membrudos, que el temor hace las cosas mayores de lo que son...; pero después que estuve sosegado y sin alteración, se me representó en aquellos jitanos la huida de los hijos de Israel de Egipto. Iban unos jitanillos desnudos, otros con un coleto acuchillado, ó con un sayo roto sobre la carne: otro ensayándose en el juego de la corregüela. Las jitanas, una muy bien vestida, con muchas patenas y ajorcas de plata, y las otras medio vestidas y desnudas, y cortadas las faldas por vergonzoso lugar[30].

Por encima de estos sueltos camisones, que les permitían caminar sin embarazo y montar a caballo a horcajadas, como los hombres, llevan un manto festoneado o una simple manta rayada, a veces rematada con flecos, y anudada en el hombro derecho o prendida con un broche. Nos lo confirma también el anónimo cronista del manuscrito francés conocido como *Journal d'un bourgeois de Paris*, que narra la llegada a la capital, en agosto de 1427, de la primera caravana de gitanos conocida:

> Les femmes..., toutes avaient le visage deplaié, cheveux noirs comme la queue d'un cheval, pour toute robe une vieille flaussaie très grosse d'un lien de drap ou de corde liée sur l'épaule, et dessous un pauvre roquet ou chemise pour tout parements[31].

Esta prenda constituye uno de los elementos del traje femenino más tipificadores y difíciles de desechar en los usos de la gitana de España. Todavía la lleva en 1728 una celestinesca abuela «de las covachuelas de San Felipe», en Salamanca, que Torres Villarroel viste al modo tradicional:

> Su rostro estaba súcio de las horas, desquadernado de los años, mordido de la edad, y embadurnado del tiempo: ayudaban á lo formidable de su aspecto una mantilla, *á porta inferi*, que se le descolgaba hasta el suelo, y una camisa pintada á tizonazos, por cuya abertura se veían asomar, en vez de pechugas dos menbrillos cochos, ó un par de embudos de Botero[32].

[30] *Vicente Espinel,* Relaciones de la vida y aventuras del escudero Marcos de Obregón, *Biblioteca escogida, Tesoro de autores españoles, t. II, Madrid, 1868, relación 1.ª, descanso XX, págs. 146-149.*

[31] Journal d'un bourgeois de Paris (de 1405 á 1449), *texto original e íntegro en la reciente ed. de C. Beaune, Le livre de Poche, col. Lettres Ghotiques, 1990, pág. 237.*

[32] *Diego de Torres Villarroel,* Discurso natural y político, *en* Obras, *Madrid, Ibarra, 1794-1799, t. X, Pronósticos, pág. 103.*

En lugar de manta podían llevar una larga capa con vuelta o esclavina, sujeta a la altura de los hombros con unas cadenillas. Bajo la manta o bajo la capa, contra el pecho, a la cadera y, más raramente, a la espalda, transportan a sus criaturas en una ancha franja de lienzo que les cruza el cuerpo hasta la cintura y va atada al hombro, y en la que el niño descansa como en una hamaca: así los llevan hoy todavía muchas gitanas que llegan de Europa del este.



***La foire*, lana y seda: 3,45 × 4 m. Castillo de Gaasbeek (chambre de la Bretèche). Bruselas, IRPA. Fragmentos. Izquierda: gitanos espectadores y gitanilla danzando. Derecha: burgueses contemplando a una gitanilla que baila mientras su compañera aligera el bolso del caballero**

Los gitanillos van desnudos o semidesnudos, como sugiere el pasaje de Espinel, con un sayuelo y, a veces, con un bonete encasquetado o una galota por todo abrigo. Las mujeres y los niños caminan descalzos. A las gitanillas, despiertas y hábiles se las representa a menudo ligeramente vestidas. Danzan al son del pífano, del tambor o del adufe, agitando sus manos volanderas, cinturones de gruesos cascabeles y unos fulares de colores vivos en las muñecas:

> Mostrar nuestro regocijo
> bailando Mari Parrada,
> y tomando los pañuelos
> otra mudancita se haga,

al son de unas tablillas, como indican a menudo las didascalias escénicas: «saldrán los xitanos y xitanas con tablillas prevenidas y sus pañuelos y harán las mudanzas que mejor parescan»[33], al de las sonajas y las castañuelas,

> Una hermosa gitanilla
> con otros Egipcios llega

[33] Moxiganga de la xitanada, *en* Mojigangas manuscritas, *B.N. de Madrid, ms. 14.090, ff. 84-90. Vid. Leblon, op. cit., pág. 26.*



alborozando los campos
vestidos de primavera.
Traen un baile a lo moderno
con sonaja, y castañeta,
y a la vista del portal
pusieron fin a la fiesta[34],

o al son de su desnudo palmoteo oriental y preflamenco:

Las xitanas y xitanos
zapatean con las manos
y sin que el compás se pierda,
con la derecha y la izquierda,
y al son de aquestas tablillas
hemoz de hacer maravillas[35].

Cronológicamente, el primer detalle ofensivo del traje de las gitanas es su colorido. Así dice un pregón dado en Madrid en 13 de junio de 1592:

Los señores alcaldes de Casa y Corte de Su Majestad, mandan... que las mujeres que se llaman gitanas no traigan hábito de tales ni se vistan como gitanas con paños de color en la cabeza ni en la manera que hasta ahora han andado así en la cabeza como en el vestido, sino como se visten y tocan comúnmente las mujeres castellanas, con apercibimiento que serán castigadas en azotes y destierro conforme a las leyes que hablan contra los vagabundos[36].

Pero este tipo de prohibición la sufrieron por aquellas fechas además de las gitanas las mujeres vascas, para quienes cubrirse la cabeza a la hora de vestir era costumbre antiquísima, sobre todo entre las casadas y solteras con algún desliz, siendo la forma de tocado más primitiva que se conoce una serie de varas de lienzo dispuestas en forma de turbante con «cuernos en forma de caracol, proas de bajel, calabacas de Romanos y anchiredondos», según los describe a finales del siglo XVI Fr. Miguel de Alonsótegui en su *Crónica de Vizcaya.* Sobre las vascas dice un texto de 1569:

...que quiten las moldas y sapas e no se toquen con la dicha suerte de moldas y sapas de aquí adelante por ninguna manera sino que se toquen las que quisieren con tocados a la castellana y las que quisieren con tocados pequeinos que al presente se usan entre ellas[37].

El gitano

Hombres, mujeres y niños gitanos lucen una o dos arracadas de plata en cada oreja, aretes de los que pende un colgante, a menudo un cascabelillo de metal (obsérvense las tapicerías de Tournai). Según explicaban a los curiosos a su llegada a París en el año 1427, eran éstos un signo de refinamiento y nobleza en las tierras de donde procedían:

[34] Villancicos que se cantaron en la Cathedral de Cadiz en los maytines del Nacimiento de Jesu-Christo este año de 1656, *B.N. de Madrid, VE. 9218-13.*

[35] Moxiganga de la xitanada..., *ff. 87-88. Leblon, op. cit., pág. 27.*

[36] AHN, *Sala de Alcaldes, Libro 1579/1592, f.º 436.*

[37] *Véase el catálogo de una reciente exposición organizada por la agrupación euskalduna Beti Jai Alai, de Basurto, activa defensora del folclore vasco:* Tocados medievales de Euskal Herria (Erdi aroko burukoak Euskal Herria), *Bilbao, Bilbao-Bizkaia Kutxa, 1993. Tomo la cita del prólogo de Iñaki Irigoien.*



Simon de Vos: *De Zigeunerin,* 1639; óleo sobre cobre: 44 × 62 cm. Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. Fragmento central con la buenaventura

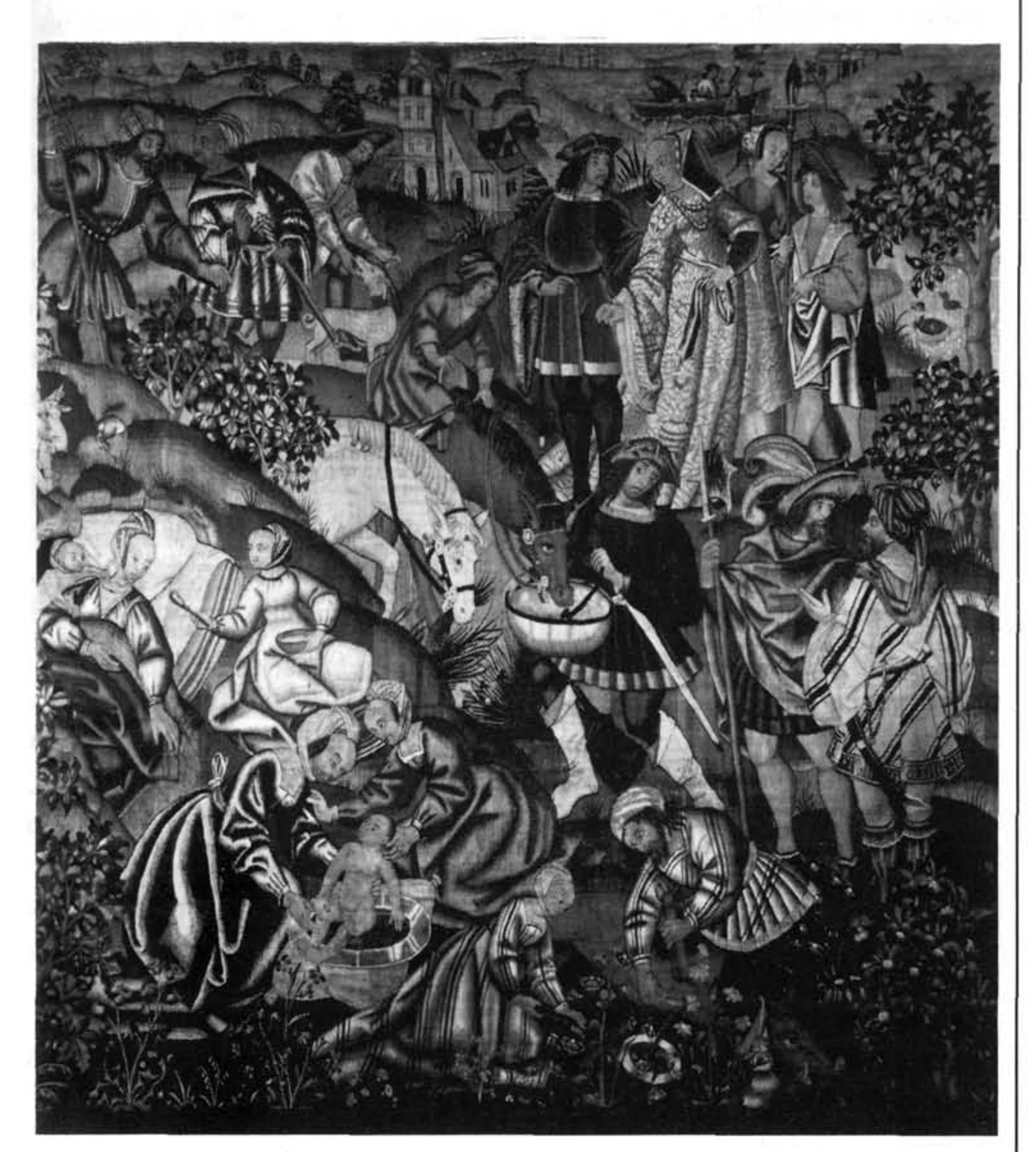
...et le plus et presque tous avaient les deux oreilles percées, et en chacune oreille un anel d'argent ou deux en chacune, et disaient que c'etait gentillesse en leur pays[38].

Siglos más tarde, los gitanos varones dibujados por Gustave Doré durante sus viajes por España y descritos por Théophile Gautier y el barón de Davillier, sus compañeros de camino en la segunda mitad del XIX, llevan aún pendiente en una oreja, especialmente los de condición acomodada.

[38] Journal d'un bourgeois..., *pág. 237.*



Los hombres destacan no sólo por una fisonomía atípica y salvaje, marcada por su barba y su larga melena, sino también por algunas peculiaridades en su atavío. Visten sayos de tela rayada (unas rayas anchas y diagonalmente dispuestas, tan inhabituales en el marco europeo de la época como su larga y poblada barba) con el cuerpo liso y ceñido al torso, escote en cuadro, manga ancha, ajustada al puño, y faldilla con pliegues o nesgas, corta y volosa. Otros, ropas cortas, o bien sayos de falda a tiras o jirones delgados. Se ciñen la cintura con una banda o faja de tela y se cubren las piernas con medias de color, o con calzones atados por debajo de la rodilla y medias calzas. Muchos de ellos usan bota alta, desbocada y con vuelta, de cuero blando y arrugado como el de los borceguíes; otros, bota ajustada, con «golpes» o cuchilladas a la altura de la pantorrilla; otros, zapatos de puntera roma, abotinados o no.



Le campement des Gitans, **lana y seda, 3,45 × 3,20 m. Castillo de Gaasbeek (chambre gothique). Bruselas, IRPA. Detalle. Dos parejas de gitanos conversan (en segundo plano a la derecha y ángulo izquierdo alto). Una gitana y un gitano sangran a un jabalí. La gitana acostada acaba de parir: dos compañeras bañan al recién nacido en un odre. Bruselas, IRPA**

Su tocado varía, pero a menudo delata un origen balcánico, más o menos oriental, más o menos turquizado. Algunos llevan turbante, otros fez y toca enrollada. El turbante gitano, que resultaba sumamente exótico en la Europa medieval del norte (hasta la llegada de los gitanos, los pintores del siglo XV sólo se servían de él para orientalizar a sus personajes en cuadros de tema bíblico), era familiar para cualquier español de la época, y si, como cabe suponer, también lo traían los gitanos llegados a la península ibérica en el siglo XV, no debió de despertar especial curiosidad puesto que el uso de los turbantes moriscos estaba en pleno apogeo entre los cristianos españoles en la época de los Reyes Católicos —«casi podemos decir que llegaron a ser un tocado nacional»—[39] para ir decayendo en las primeras décadas del siglo XVI. Un caballero flamenco, Lorenzo Vital, que acompañó a Carlos V en su primer viaje a España, el año 1517, describe así a un anciano del séquito del marqués de Villena cuyo traje llamó poderosamente su atención:

> Este buen anciano, por su vestido, parecía uno de los tres Reyes que fueron a adorar a nuestro Salvador Jesús... Iba tocado a la moda turquesa o judaica, conque se tocaban los turcos o sarracenos, que es un atavío todo de lino que se enrosca alrededor de la cabeza, como en Castilla suelen usar; mas al presente se cansan mucho de él, excepto los ancianos que dejan con pesar sus antiguas costumbres y maneras..., esas tocas, en las que puede haber veinte o veinticuatro varas de holandilla, dispuestas de tal modo que hay dos puntas colgando a ambos lados fuera de la toca... yo vi a muchos hombres del campo llevarlas[40].

Muchos gitanos llevan sombrero: redondos sombrerillos rumanos, con su plumilla, o bien sombreros blandos, de gran ruedo, dispuestos de múltiples maneras y a menudo adornados con «airón» o penacho de vistosas plumas, que los gitanos de España llamaban *barbal*[41]. La iconografía de los siglos XV y XVI los representa con sombrero bizantino, de forma cónica, conservada por los gitanos de Andalucía en el llamado «sombrero de catite»[42], ya de cono completo ya truncado. Hay gitanos que visten gorro de piel o de fieltro y blusón o túnica corta, blanca y holgada, a lo esclavón.

Les cubren sólidas capas con ribetes de colores vivos o con galón dorado, una de cuyas puntas se echan por debajo del brazo, característica manera gitana de llevar esta prenda, tanto en España como en el resto de Europa, mientras ha estado en uso. En la crónica de la expedición de Fernando Soto a la Florida, supracitada, se habla de las mantas que los indios de estas tierras «hacen con corteza de árboles, de la tez de dentro, y algunas de una hierba como gamón, que pisada queda como lino» y se explica a continuación:

> Cúbrense las indias con estas mantas; ponen una alrededor de sí, de la cintura para abajo, y otra por cima del hombro, con el brazo derecho fuera, a manera y uso de gitanos[43].

[39] *C. Bernis, op. cit., t. II* (Los Hombres), *pág. 27.*

[40] *L. Vital,* Relación del primer viaje de Carlos V a España (1517-1518), *traduc. de B. Herrero, Madrid, 1958, pág. 220.*

[41] *M. Torrione,* Del dialecto caló..., *pág. 401. En gitano* barbál *o* balvál *significa «aire»; el adjetivo derivado,* barbaló *o* balbaló, *«airoso» y «rico».*

[42] *El catite es un sobre cónico de papel recio y transparente que sirve de envase a la pasa. Vid. A. Alcalá Venceslada,* Vocabulario andaluz, *Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1980 (reimpresión), pág. 144.*

[43] Relación verdadera de los trabajos que el gobernador don Fernando de Soto..., *pág. 66.*



Llevan además bastones toscos de caminante, o finas varas de fresno y látigos. Van armados de picas y javalinas, alabardas, chuzos, dagas, espadones y navajas. Tahalíes y fajas de tela les ciñen la cintura o les cruzan el pecho sujetando las armas.

En los personajes masculinos de aire más oriental domina el turbante, el sable curvo, prendido al cinto con cadenilla, y el bastón corto con empuñadura en espiral y regatón de metal.

Los pintores del siglo XVII, Jacques Callot entre ellos, añaden a su variopinta vestimenta chupas y casacas militares, arcabuces y mosquetones.

Gitanos danzantes

Los libros de cuentas sobre autos sacramentales celebrados en Madrid a mediados del siglo XVII registran que las gitanas han de bailar «vestidas de rasillo de Flandes de colores» o bien «bestidas de lama falsa azul con manga en punta guarnecidas de punta de plata falsa». Llevarán «enaguas y jubones de lama falsa azul [falso lamé] con manga fruncida, tocados a lo ejipcio, y bandas» o «velos en las cauezas, corpiños y polleras de catalufas con zintas de plata falsa y ancha, vailando con sus castañetas al tañido de su tamborileo».

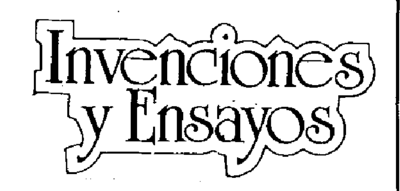
Los gitanos saldrán con «calçones, jubones y bandas con la mesma guarnición, sombreros negros con plumas azules y blancas» o con «jubones y calçones marineros y bandas y monteras de picos, o sonbreros con pañizuelos en la caveza»[44]. Estos «pañizuelos» aluden sin duda a un pañuelo de tela por lo general estampada, llamado «pañuelo de hierbas», que el gitano se anudaba en la nuca, o con el que se envolvía la cabeza, y sobre el cual iba calada la montera o el sombrero. Su uso se ha conservado hasta el presente siglo.

Tales parecen haber sido en la Europa de los siglos XV, XVI y XVII, los elementos más destacables del atavío gitano, un atavío cuyas líneas tradicionales se irán apagando en el período de las Luces. Los Borbones de España se aplicarán a ello con sistema y tenacidad.

Atuendo en la primera mitad del XVIII

El artículo 7 de la Real Pragmática de 1717 establecía que se tuviesen por gitanos y gitanas los que vistiesen el traje y hablasen su lengua particular «y los que por opinión y fama pública, apoyada con deposición de cinco testigos [reputados como castellanos viejos], estuviesen tenidos por

[44] *N.D. Shergold & J.E. Varey,* Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón, 1637-1681, *Estudios de Literatura Española, Madrid, Edhigar, 1961, págs. 101, 115, 118, 123 y 207.*



gitanos en los lugares donde hubiesen morado y residido». Este tipo de legislación inquisitorial pudo seguramente mucho más en la tarea de su «extinción» que las duras galeras de los Austrias.

Precisamente los informes de testigos que durante el período borbónico hallamos en numerosos procesos abiertos contra individuos gitanos o contra familias enteras, contienen minuciosas descripciones sobre la indumentaria de éstos y, a falta de imágenes en la pintura española, resultan primordiales para la reconstitución del traje en la primera mitad del XVIII. Curiosamente lo que en tales deposiciones trasparece a menudo no es el desprecio hacia unos harapos considerados como cuerpo de delito sino la celosa delación de unas prendas que el paisano declarante considera llamativas, lujosas o exuberantes, deduciendo que no pueden ser sino robadas.

Los testigos describen a las gitanas «sospechosas de gitanismo» con sus volosas basquiñas de colores vivos, algo cortas, y con delantales sobre ellas, «rebozadas con sus mantillas, siempre al modo de otras gitanas», con «muchos collares de aljófar, y manillas de oro y plata», algunas «por su demasiado adorno grangean quanto quieren».

Los gitanos, dicen los delatores, «andan muy portados con coletos y calzones de ante, casaquillas de paño rico guarnecidas de plata». Estos calzones que gastan, van a veces bordados de «orillas» de colores vivos en los laterales. Según otros testimonios visten con «mucho coleto de ante y mucho tren», «grandes galas con cordones y cabos de plata y botones de plata de martillo», «chaquetillas bordadas» o «jaquetillas de grana franjeada con botones de plata y calzones de gamuza».

Llevan «charpa, carabina y espada..., capas pardas y sombreros chambergos», «sombrero de tres picos» o «montera calada». Los hay que usan manta en lugar de capa, o bien casaca militar, detalle captado por los pintores europeos, que asocian a menudo gitanos y soldadesca en altos y acampadas. En la España de los Austrias los gitanos sirvieron a menudo de pífanos y tambores en las compañías de milicias; algunos lucharon en los tercios de Flandes, como otros lo hicieron (no siempre de grado pues su condición de «gitanos», legalmente infamante, les inhabilitaba para el «honroso ejercicio de las armas», a menos que gozasen del estatuto de castellanía), durante el levantamiento de las Alpujarras, en Lepanto y más tarde en la guerra de Sucesión: «la experiencia militar les concedía un indudable ascendiente dentro del grupo [gitano], refrendando su capitanía»[45].

Unánimemente muchos testigos añaden apreciaciones de este tipo: «llevan caballos y armas como si fueran príncipes», «vistiendo con sospechoso lujo», «andan portados como si fueran los principales de la villa..., sin saber de dónde les puede salir tanto porte..., sin poder el declarante saber de dónde les vienen semejantes vestidos»[46].

[45] *A. Gómez Alfaro,* El expediente general de Gitanos, *tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1988, t. III, cap. 2.°, pág. 623.*

[46] Ibid. *Sobre estos testimonios: t. II, cap. 2.° a 6.°; t. III, cap. 3.° y passim.*



Antonio Gómez Alfaro recoge el interesante testimonio del síndico personero de la villa manchega de Pedro Muñoz, en el que se da a entender que los gitanos vestían regularmente con mayor lujo que las gentes de la tierra, gastando en telas y adornos gran parte de unos ingresos de procedencia no siempre claramente justificada:

Es vien duro de creher que los caudales eszesivos que manejan, puedan adquirirlos por medios lízitos y justificados en quienes no tienen conducta, siendo vien constante los gastos que entre sí tienen en zongas y comilonas, y en sus mesas, sobre lo abundante lo mejor que produze el pais, no siendo el menor ramo a sus reprensibles imbersiones, la del vestir, porque como sólo usan, en lo interior de lienzos sumamente finos, y en lo exterior de telas febles, con costosas guarniziones, cuia profusión emplean de día y noche en vregar con las bestias, así a los ocho días ya está inserbible uno y otro, y se ben en la precisión de equiparse de nuebo que sin que sea exagerazdamente consumen en sólo estos dos puntos mucho más que el pudiente, y preziado mayorazco de esta tierra[47].

Los regidores de Madrigalejos informan sobre los Losada, una familia gitana asentada en la villa desde el siglo XV, gente de hacienda, acusada de hablar lengua gitana, vestir el traje tradicional, relacionarse y comerciar con los demás gitanos de la comarca:

...varias veces han concurrido a sus casas en funcziones que han tenido, y entierros de los que de sus familias an fallecido, haziendo en estas ocasiones gastos exzesiuos como comúnmente los tienen en el vestir y alajas que manejan que de ninguna manera pueden estos vezinos labradores siendo tan grande su aplicazión y trauajo, porque siempre se ha extrañado y extraña la opulenzia que traen..., sin auerse casado con hija de vezino alguno o *payas* que ellos llaman y tienen acasso de menos valer[48].

Cuando en 1749 Fernando VI ordene la prisión general de gitanos en todo el territorio español, los bienes y pertenencias de los apresados serán confiscados y saldrán a pública subasta. Los maestros tasadores, sastres y plateros, hacen tasación del ajuar gitano estableciendo detalladísimas listas de prendas, tejidos y colores, así como de las joyas y otros enseres de valor que permiten perfilar sus gustos vestimentarios y el barroquismo de sus adornos.

Dos colores destacan en estos inventarios: el rojo (y dentro de su gama el morado y el granate) y el azul, particularmente el azul celeste. Siguen los tonos dorados y el verde.

Se acusa una preferencia por los tejidos abigarrados, como la catalufa (que también se utilizaba para hacer alfombras) o la persiana; por los tejidos brillantes, de seda y raso, lisos o estampados: el tafetán, gorgorán, espolín, satín y damasco, junto con la persiana, tela de seda, persa en su origen, con grandes flores tejidas o pintadas. Marcada preferencia también por las joyas y adornos de oro, pero sobre todo por la plata de martillo.

[47] Ibíd., *t. VI, cap. 2.º, pág. 1297.*

[48] Ibíd., *t. IV, cap. 2.º, págs. 828-829.*



El gusto femenino por las gargantillas y collares, arracadas y manillas, de oro, plata, nácar y coral, lo corrobora la iconografía europea.

★

En el siglo XVIII, el interés por los gitanos decae en la pintura europea en general, al tiempo que, finalizando el siglo, y sobre todo a comienzos del período romántico, como antes señalaba, los gitanos españoles se ponen de moda. Moda a la que contribuirán los libros de viaje decimonónicos y el arte naciente de la fotografía.

No hay que olvidar que los barrios gitanos o «gitanerías» se constituyen sobre todo a partir de 1783, año de la pragmática de Carlos III que concede a los gitanos la clemente posibilidad de elegir libre domiciliación. Por consiguiente el gitano afianza localmente su presencia, empieza a ser paisaje urbano y sus costumbres van a ejercer, por contacto, una influencia más directa sobre el pueblo cristianoviejo. Y no sólo sobre el bajo pueblo sino también sobre «muchas gentes ricas, y aun condecoradas», en las que encuentran a menudo fieles imitadores:

> Estos malos resavios han contagiado en estas Andalucías más de lo que devía esperarse del carácter serio y circunspecto de nuestra nación, pues vemos cada día los efectos más lamentables en las gentes más distinguidas, y acomodadas, no desdeñándose muchas de estas en imitarles en su traje y modales, y de vivir en su compañía[49].

Buena prueba de ello nos la procuran las *Cartas Marruecas* de Cadalso o los sainetes del gaditano Juan Ignacio González del Castillo.

Las maneras plebeyas de que alardea cierta aristocracia española, y particularmente andaluza, en el último tercio del siglo XVIII se acentúan y matizan con la creciente sedentarización del elemento gitano. En los barrios de gitanos, al irse cerrando el Siglo de las Luces, se fomenta el fenómeno del «majismo» y su directo sucesor, el «flamenquismo» decimonónico.

Margarita Torrione

[49] Ibíd., *t. VI, cap. 2.º, págs. 1306-1307.*



Donde es posible la vida*

Motivo:

Aprendemos a vivir
dentro del cuerpo de la muerte.
La muerte sabe vivir en nuestro cuerpo.

Reflexionar sobre los muertos es un imperativo democrático: constituyen la mayoría de la humanidad.
Heiner Müller

Los muertos están cada día más indóciles.
Roque Dalton

La acción que tiene un sentido para los vivos no tiene valor más que para los muertos; no alcanza acabamiento sino en las conciencias que la heredan y la cuestionan.
René Char

Si a la hora de la muerte de un hombre se reuniese la piedad de todos los hombres para no dejarle morir, ese hombre no moriría.
César Vallejo

Y los pueblos se salvan por la fuerza que sopla desde todos sus muertos.
Miguel Hernández

Nacimiento telúrico

Nace dentro de la muerte de su madre,
en un vientre de escombros,
sin rescate posible.

La querida familia le somete
a un bautismo purísimo
con aceite industrial.

* *Estos poemas constituyen la primera parte del libro inédito* Donde es posible la vida. *La mayoría de ellos se escribieron en 1988. (J. R.)*

La muerte, incestuosa, tiende al niño
un puñado violento de raíces.
Creced, multiplicaos, llenad la tierra y sometedla;
dominad los peces del mar, las aves del cielo y todos los vivientes que reptan sobre la tierra.

Mi vida entre los muertos

1

De modo que por fin vas a empezar,
virtuoso de la lezna,
con tus coplas.

El momento no está mal elegido.
Pero tu propia voracidad te traiciona.

Una rosa de talidomida te horada el pecho
para que quepa un puño
o un feto inflamado
o un tubérculo.

2

Acercaos, habitantes de los márgenes.

Este poema espacioso como un estómago
os acoge empavesado con gallardetes
hermosos como una gastritis.

Acercaos, merodeadores de la ruina.
Este poema
no excluye a nadie.

A este poema sólo se la ponen tiesa
las impecables faenas de digestión de la muerte.



3

Aquel guardián me dijo: es casi gratis
y confortable nuestra brutal sinfonía, asómate.

Advertí pronto la rotundidad del engaño:
yo ya siempre había estado dentro.

Sigo dando fe del estómago externo
donde ácidos rabiosos nos corroen los párpados.

4

Yo a la muerte no le regalo nada.
Ni un cabello. Ni el beso de una vieja.
Ni una preposición.
Ya el alquiler que pago es exorbitante.

La muerte, grasa en la colisión de clases.
La muerte, grasa en las articulaciones del hastío.

Y un tajo por distracción puede
cercenar la garganta a una ciudad, y la gangrena
cebarse en otra.

El canto del gallo me ha abrasado la lengua.
Comienza un día con suburbios atroces.

5

Comienzo
reventándome los ojos

fuerzo
el desgajado laberinto de mis venas

trazo con la cuchilla sobre mi piel negra
las runas del dolor

me interno exangüe en mi vientre
donde nada madura

pero no reconozco mis entrañas

y se me escapa la cálida
intimidad presentida de la muerte.

6

Los muertos:
sus gruesas lenguas de arcilla
su exagerada sed de conocimiento
sus pensamientos de cal
su compañía ígnea.

Abruma a veces
la fidelidad canina de los muertos.
Algunos son pura columna vertebral
algunos son puro presentimiento atónito.

Yo permanezco dulcemente en sus costillas.

7

No comparto vuestra cólera, sí
vuestras encías ensangrentadas.
Sí vuestra saliva agria en las cavernas.

Indemostrable en suma
la necesidad de la muerte.
En la cima de los álamos enloquece mayo.
En las manos del pánico se enrosca más fuerza
que en cualquier argumento de la muerte.

Este poema en la boca
se mancha de sangre.
Esto, dice el borracho, *es un retrato*
de mi enemigo.



8

Los orgasmos de los muertos desvencijan las ciudades.
Los sonámbulos se acuclillan para rebañar la catástrofe.

Yo no he malbaratado las palabras, pero aún
he de quemar esos lentos cuadernos
donde se sedimenta la muerte.

9

El cielo despilfarra suficiencia agria.
Una mitología de cañones recortados
te venera las sienes.

Tres cosas te salvan:
la vergüenza, la vergüenza y la vergüenza.
Morir es un modo de pedir perdón.

No pueden mantenerse largo tiempo
los pactos de no agresión con la esperanza.

Pero tu rostro hierve.

10

Terraza con dulzura violeta.
Crepúsculo encomiable. Café helado, lentísimo.
Comunidad mentida que irradia calor falso.

De repente el ladrido
me ha arrancado de cuajo la garganta.

11

Desierto
de espaldas heridas,

de manos suaves,
de irrefutable tibieza.

Reconozco el dulzor de la estructura.
Reconozco la impertinencia de las sendas.

El rastro de una víbora sobre las dunas.
La soledad —mullida con delación.
Desierto dulce como la vulva
de la mujer que amo.

12

Desde cuántos lugares
he intentado arribar a tu playa blanca.
Hacia cuántos destinos imposibles
me rechazaba
una y otra vez el filo de los pájaros.

Noche asestada.
Un fanal amarillo en la playa desierta.
Apenas oigo el mar sobre tu vientre.

13

Cuántas noches velando
tu cuerpo devastado por el sueño.
Cuántas noches roídas, blancas de tristeza:
como una creación inacabada.

Trae algún alivio la hora ambigua
en que la aurora empieza a desleír la tiniebla.
Como esos inciertos suburbios
que ya no son barrios de la ciudad, y aún no son campos,
y la extraña libertad del afán inconcluso.

Antes de que despiertes yo ya habré terminado
de soñar la muerte.



14

El sol a escondidas
está aprendiendo a hacer fotocopias.

La arena hace espionaje industrial
sobre la estructura de los chips de silicio.

Las ondas de radio hace ya mucho
que no tienen secretos para el viento.

No saben cómo darnos la noticia.

15

Y cuando el musculoso chorro de tiniebla
surte de nuestra entraña
y nos ahoga, encharcando
la respiración y el grito, ¿quién
osará todavía referirse al
hombre,
esa larga pulsación extravasada,
ese centón resabiado de locura,
ese ojo sumergido,
ese muñón?

16

Sin salvaguardia soñamos
el lento sueño adiposo del veneno.
La mudez nos abriga.

Una mano atroz
afila el cuerno del amo
por si los sacrificios numerosos.

Desmesurada noche
con madrigueras lacónicas
para animales tullidos.

17

Seguir sentado, quieto
mientras retorna agrio a la boca
el vómito de angustia.

Terca voz insomne
empotrada en la muerte.
Purulento panal atesorado.

Sin entender mastico
el horror del retorno.

18

La eternidad, esa pantalla triste.
Ese pulido soliloquio del hastío.

La usura ha recobrado su elegancia sarnosa.

La sangre de los mártires no tiene ni siquiera
dos dedos de espesor.

19

Que asciendan lentas las palabras, lentas.
Bien lastradas de cieno. Bien lastradas de besos.
Que asciendan las palabras retardadas
por siglos de obediencias indebidas.
Y que severamente lastren al cadáver bailón
en cuanto empiecen a entrarle ganas
de entregarse frenético
a las sólitas piruetas.

20

Deja que sigan aullando los cuchillos
mientras el veredicto al mejor postor



inacabablemente confirma su inocencia.
La muerte continúa desovando en mis ojos.

Honor leproso
este estar medio vivo entre los muertos.

El largo aliento

für Volker Braun

1

Lo transmite por ejemplo
el beso de nutrición con que una mujer
comunica comida ya mascada al hijo.

2

Lo transmite cualquier persona
al enseñar a leer a otra persona.
Palabras que son actos entre otros actos.

3

Lo transmiten las manos de quienes saben ver
la belleza dentro de la agonía,
el veneno dentro de la belleza.
Y el esplendor del mundo refractado
en el turbio trabajo inacabable
de nuestro llegar a ser.

4

Atroz la gana de libertad
no menos que el llanto de hambre de las crías.

Para escapar del cepo la raposa se roe
su propia pata.

5

Fraternidad:
no sólo he soñado con ella.

Y el viento sopla tan fuerte
que arranca ramas de los árboles
y sopla a veces tan fuerte que los tumba.

Yo también he escrito
contra el mundo simétrico.

6

Las palabras. Sé que quedan las palabras
echando raíces en la carne, afirmándola
contra la piadosa erosión del tiempo
y la terca mirada blanca de la muerte.

Jorge Riechmann



Valle Inclán, embajador en Buenos Aires (1910)

(A propósito de un artículo olvidado de Azorín)

El erudito lo sabrá todo y no sabrá nada. Si no tiene sensibilidad para percibir y sentir la obra de arte, no sabrá nada. Si no atisba el misterio de la gestación en la obra de arte, no sabrá nada. Si no es capaz de explicar la estructura y la dosificación delicadísima de la obra de arte, no sabrá nada.

[**Azorín**, «Lope en el laberinto, I», *Ahora* (6-IX-1934)]

I

La impresionante, por su magnitud y calidad, obra periodística de Azorín, que se puede tasar en alrededor de cinco mil quinientos artículos según la contabilidad esforzada y meritoria, pero insuficiente, de mi buen amigo el profesor Inman Fox[1], tiene un apartado capital en la crítica literaria. Desautorizando con su quehacer a su criatura literaria, Antonio Azorín, al comenzar la segunda parte de *La voluntad* (1902), juzgaba:

> El periodismo ha sido el causante de esta contaminación de la literatura. Ya casi no hay literatura. El periodismo ha creado un tipo frívolamente enciclopédico, de estilo brillante, de suficiencia abrumadora. Es el tipo que detestaba Nietzsche: el tipo «que *no es* nada, pero que lo *representa* casi todo». Los especialistas han desaparecido; hoy se escribe *para* el periódico, y el periódico exige que se hable de todo. Dentro de treinta años todos seremos periodistas, es decir, nadie sabrá nada de nada. Nos limitaremos a *sospechar* las cosas, lo cual tiene la ventaja de que ahorra tiempo y no entristece el espíritu con la melancolía de las lecturas largas[2].

El excepcional escritor alicantino se ocupó, con una tupida sabiduría y con un impecable subjetivismo impresionista, de la literatura española, desde

[1] *E. Inman Fox,* Azorín: guía de la obra completa, *Madrid, Castalia, 1992.*

[2] *José Martínez Ruiz «Azorín»,* La voluntad *(ed. E. Inman Fox), Madrid, Castalia, 1968; págs. 195-196.*



Gonzalo de Berceo a Carmen Laforet. Existe, como demostró el excelente estudio del profesor Manuel María Pérez López, *Azorín y la literatura española* (Salamanca, Universidad de Salamanca, 1974), una verdadera y azoriniana historia de la literatura española. Así como también se opera una notable mutación en el justiprecio del periodismo en el devenir de la obra de Azorín, quien en 1929, desde su atalaya bonaerense, sostenía con mesura, agudeza y acierto que:

> La prensa, sí, dilata, ensancha el área del idioma; y bien podemos perdonar tales o cuales gazapos y deslices en gracia a esta ola. ¡Benditos sean los periódicos que nos libran de la cárcel de un purismo infecundo!
>
> ¿Quién habla de daño del periódico en el campo de la literatura? ¿Quién es osado a ponderar el supuesto estrago de los periodistas en las regiones del arte? Periodistas eminentes en el siglo XIX en Francia, y periodistas que han brillado en el periodismo: Benjamín Constant, Pablo Luis Courier, Prevost-Paradol, cuyo centenario se celebra ahora; Anatole France, redactor de *Le Temps*, Julio Lemaître, redactor del *Journal des Débats* y tantos otros[3].

Lector infatigable y artista de exquisito gusto, Azorín dedicó a la crítica literaria una permanente atención que va desde el castelarino discurso que pronuncia en el Ateneo Literario de Valencia el 4 de febrero de 1893, con el título de «La crítica literaria en España», hasta ese delicioso librito que es *Ejercicios de castellano* (Madrid, Biblioteca Nueva, 1960), en cuyos respectivos prólogo y epílogo recuerda dos de las querencias más suyas en la labor de crítico literario. De un lado, la relevancia de la historia: «El idioma en una patria no es la patria entera. La patria entera es: el idioma, el territorio y la historia. La historia es la que han hecho nuestros antecesores para nosotros. La que nosotros estamos haciendo para los venideros» (Prólogo). De otro, la esencial necesidad del comparatismo —de lo *uno* y lo *diverso*— para el análisis e interpretación de los textos literarios: «¿Cómo no ver que para la evaluación de una literatura necesitamos el conocimiento de otra? Las palmeras se fecundan a distancia; las literaturas se fecundan también —sin perder su raigambre, su originalidad— desde lejos» (Epílogo).

En sus quehaceres de crítico literario se observa una evolución que le lleva —como en la globalidad de su obra— de una posición radical y militante en el fin de siglo (la crítica literaria de Martínez Ruiz en *El País* o *El Progreso*) a una óptica de observador escéptico y melancólico, que mediante una pluma impresionista nos acerca a la obra y al escritor, al texto y al medio histórico y estético que lo envuelve. Esta óptica, que es, con propiedad, la azoriniana, está configurada enteramente ya para 1905, cuando inicia su amplísimo caudal de colaboraciones en *ABC*, de inmediato acrecido en el *Diario de Barcelona*, primero, y en *La Vanguardia* y *La Prensa* de Buenos Aires, después.

[3] *Azorín, «Los periódicos y el idioma»,* La Prensa *(3-XI-1929),* Ultramarinos, *Barcelona, Edhasa, 1966; pág. 24.*



Si bien conviene recordar que la prefiguración de esta nueva manera de ver ya late en los artículos de 1901, en los que reiteradamente se define como contemplador y observador de una realidad social sórdida y mediocre y de un mundo cultural y literario adulterado y abominable. Corrobora el discurso de esos artículos de 1901 el ademán impresionista que se está adueñando de la prosa de Martínez Ruiz, como reafirmará unos meses después la publicación de *La voluntad* (1902). Las líneas finales del artículo «La capa», publicado en el periódico barcelonés *Las Noticias* (30-V-1901) son reveladoras de esta mutación que se hace patente en el fenómeno estilístico o en el discurso mismo. Martínez Ruiz deambula, cual *flâneur* baudeleriano, por el Madrid de los Austrias:

> A lo largo de estas calles de mohosos caserones, bordeadas de despedazadas losas roñosas y agujereadas por inservibles bocas de riego, el observador, ante los escaparates de las tiendas, va poco a poco ensamblando diminutos detalles e induciendo el temperamento de un pueblo. Por las aceras, la muchedumbre de petulantes hidalgos iningeniosos, va y viene a sus perpetuos ocios y devaneos, pobres y flácidos, desarropados y soberbios; pasan y repasan por el arroyo simones sucios, rechinantes carromatos cargados de míseros menajes, carricoches semiderechos que se arrastran perezosamente contoneantes y melancólicos... La antigua España de los Austrias sale a la calle. Mendigos que tocan pegajosas guitarras mézclanse a caballeros que declaman sobre el sistema parlamentario; toreadores de ancas calipigias y clérigos de pantagruélicos mofletes, linajudas damas y mozas de la chusma, *maestros cantores* del periodismo e histriones por horas, revueltos todos, confundidos todos, miserables todos, caminan calle Alcalá abajo, en la capital triste de la Mancha triste, ante las vitrinas roñosas de roñosas tiendas...[4].

Al margen de estos años iniciales en los que se forja la personalidad intelectual de Azorín, la homogeneidad de su pensamiento crítico es notable. Quizá por ello es un libro tan delicioso como emblemático de sus quehaceres críticos, *Escritores* (1956), pide que no se borre la fecha y sitio que van al pie de los artículos, y que oscila entre 1905 —un artículo sobre Silverio Lanza en *ABC*— y 1945 —un excelente e irónico comentario a propósito de *Nada* de Carmen Laforet[5] en *Destino*—, invocando el refrán «Tiempo ni hora no se atan con soga». En este libro, cuya sola lectura brinda la envergadura y el sentido del diapasón crítico azoriniano, el prólogo deja constancia de su ideario crítico, que se había mantenido fiel desde sus cuatro grandes construcciones críticas: *Lecturas Españolas* (1912), *Clásicos y Modernos* (1913), *Los valores literarios* (1914) y *Al margen de los clásicos* (1915).

Hoy, dice Azorín en 1956, «en crítica literaria, desecamos la vida; estudiamos lo escrito y esquivamos al escritor. Nos parecería impertinente la psicología; tendríamos la patología por una temeridad»[6]. Procedimiento que no comparte, y recordando la práctica de Sainte-Beuve y su propia trayectoria crítica sostiene que «el lenguaje depende del hombre; la filología es cosa viva y no muerta. El hombre, el escritor, está inmerso en la Naturale-

[4] *Para estos artículos pueden verse mis trabajos,* «Electra *en el patio de Monipodio»,* Anales Azorinianos, *4 (1993); págs. 459-473. Y «De Martínez Ruiz a Azorín: las colaboraciones en la prensa de Barcelona (1897-1902)»,* Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo *[en prensa].*

[5] *Cf. José M. Martínez Cachero, «Una especie ambigua: Los cuentos-crítica de Azorín»,* José Martínez Ruiz «Azorín». Actes du Colloque International (Pau, 25-26 avril, 1985), *Pau, Université de Pau et des Pays de L'Adour, 1985; págs. 219- 228.*

[6] *Azorín,* Escritores, *Madrid, Biblioteca Nueva, 1956; pág. 11.*

za»[7]. Con la seguridad aprendida en Taine y desafiando los métodos críticos que aíslan al escritor del hombre, y que han encontrado su más célebre formulación en la afirmación de Roland Barthes [«*qui parle* (dans le récit) n'est pas *qui écrit* (dans la vie) et *qui écrit* n'est pas *qui est*»][8], Azorín se nos ofrece como un inteligente crítico impresionista, formado en los usos decimonónicos de la línea crítica que va de Sainte-Beuve a Taine y Lemaître, y en las consideraciones eruditas y filológicas del positivismo historicista de Menéndez Pelayo a las que jamás renunció, sabiendo reconocer tanto su mérito como sus limitaciones:

> Lo que hizo que Menéndez Pelayo no fuera un crítico a lo Sainte-Beuve, fue que, en tanto que Sainte-Beuve se encontró la literatura francesa desbrozada y a propósito para la labor sutil del análisis psicológico y aun fisiológico, Menéndez Pelayo tuvo que hacer él mismo la formidable labor de desbroce. A un tiempo tuvo que hacer dos cosas; y lo primero, la labor de investigación, se llevaba casi todo su tiempo. No quedaba vagar para el fino y sutil análisis a que Sainte-Beuve se entregaba una vez recogidos los textos en las publicaciones previas de los historiadores y de los eruditos[9].

Sin ánimo de exhaustividad[10] conviene esbozar las directrices de una labor crítica que le embargó arduamente a lo largo de su dilatada carrera periodística. En primer lugar, su quehacer denota una tendencia a la crítica impresionista de raíz subjetiva que postula, como camino de interpretación y de análisis en un artículo de 1910, «Crítica y deber social»:

> Se ha hablado mucho de la «objetividad» de la crítica; se recomienda ante todo al crítico que sea objetivo, impersonal. Pero la objetividad de la crítica es algo que no puede ser alcanzado en absoluto; por muy impersonal, por muy objetivo que sea el crítico, por muy «científica» que sea su obra, siempre habrá en ella un elemento de subjetivismo, un coeficiente irreducible de afectividad. Si la crítica es una obra de arte —tal debe ser—, ya el mismo arte del autor es un elemento de subjetividad; es decir, que en la misma manera de presentar el asunto, en el modo de descomponer —análisis— y de componer y agrupar —síntesis— los elementos de la obra examinada se mostrará patente y claro el temperamento y la idiosincrasia del crítico[11].

La subjetividad de la crítica es incuestionable, mientras que una serie de factores que podrían resumirse en las señas de identidad personales del crítico y en el discurso del momento social en el que vive, condicionan el ensamblaje de la crítica con la creación. Es más: en el presente artículo, «Crítica y deber social», Azorín sostiene el deber social del crítico, según el cual, divulgar, exaltar y fomentar los contenidos filantrópicos y humanitarios de una obra de regular calidad estética debe ser provisional y pragmáticamente la finalidad de la tarea crítica, dejando para cuando las circunstancias históricas desaparezcan, los juicios artísticos. Azorín, que ejemplifica con los manifiestos patrióticos de Capmany y con las poesías de

[7] Ibídem; *pág. 11.*

[8] *Roland Barthes, «Introduction à l'analyse structurale des récits», en V.V.A.A.,* Poétique du récit, *Paris, Du Seuil, 1977; pág. 40.*

[9] *Azorín, «La crítica literaria»,* La Prensa *(12- X-1920),* Ultramarinos; *págs. 36-37.*

[10] *Tengo presentes las páginas de Emilia de Zuleta,* Historia de la crítica española contemporánea, *Madrid, Gredos, 1966; págs. 131-146. Y James H. Abbot,* Azorín y Francia, *Madrid, Seminarios y Ediciones, 1973; págs. 48- 83.*

[11] *Azorín, «Crítica y deber social»,* ABC *(1-II- 1910),* El artista y el estilo *(1946).* Obras Completas *(ed. Ángel Cruz Rueda), Madrid, Aguilar, 1963; t. VIII, pág. 859.*



Quintana en la transición del siglo XVIII al XIX, no confirmó siempre este postulado en su propia andadura crítica.

Años después, en un artículo de 1921, «La crítica y la conciencia colectiva», distanciándose de sus iniciales doctrinas de *fin-de-siècle* y en convergencia con los idearios de Jules Lemaître y Anatole France, expuestos, respectivamente, en *Les Contemporains* (II) y en el prefacio de *La vie littéraire (Troisième série)* (París, Calmann-Lévy, 1907), reafirma su creencia de que fatalmente el crítico es subjetivo e impresionista:

> La crítica es una opinión personal. Al hablar de crítica objetiva y de crítica subjetiva (o impresionista), los que establecen tal distinción se olvidan de decirnos de qué modo el crítico objetivo podrá prescindir de su personalidad. Ya la adopción misma de la tendencia objetiva es una confesión. Fatalmente, todo juicio emitido por un crítico habrá de ser personal. ¿Qué medio habrá para que el hombre pueda salir de sí mismo y *opinar desde fuera?* En el idealismo absoluto, la misma realidad cósmica ¿no es una creación nuestra? Imaginad todas las reglas, cánones y normas estéticas que queráis; hacedlas todo lo inflexibles y rígidas que gustéis... Siempre el crítico que formule su juicio con arreglo a ellas, con arreglo a esa realidad objetiva, será un crítico subjetivo, impresionista. No tan impresionista como el que mariposee volublemente por encima de los tratados de estética, por encima de la *belleza ideal;* pero, al fin, impresionista [12].

Siendo la crítica un juicio personal, la segunda directriz por la que aboga el maestro noventayochista tiene que ver con su finalidad, que no puede ser otra que la de amplificar los valores de la obra que se examina. Suscitando, si es necesario, estados de conciencia estética, el crítico corrobora y prolonga los valores que ha instituido la obra de creación. La aproximación del lector a los dominios espirituales y estéticos del autor, mediante el papel ancilar de la crítica respecto de la creación literaria, es subrayado desde diversos ángulos por Azorín:

> Frente a la obra bella, realmente bella, se le puede decir al lector: «todo esto que tú no ves, está en esta obra. Examínala conmigo y verás en ella lo que hasta ahora no habías visto. Tú, lector amigo, puedes sentir en esa obra lo que yo siento; y lo que yo siento es como un segundo plano, como una segunda realidad de esa obra. Dame la mano y, cordialmente, henchidos de efusión bondadosa, pasearemos por los dominios espirituales creados por el autor» [13].

Sin considerar la crítica una actividad menor, pero sabedor de su papel de mediación, de intermediaria entre la obra y el lector, Azorín insistió siempre en dos aspectos de esta labor. De un lado, la revalorización de la crítica en el nivel de la escritura, pero sin adentrarse en los senderos luego transitados, por ejemplo, por el Barthes posterior a *Crítica y Verdad* (1966), más bien al contrario, considerando el autor, la obra y el texto artístico no como un obstáculo innecesario, sino como el objeto cuyo significado hay que configurar, aunque sea la glosa de lo demasiado evidente. De otro, la incuestionable presencia en estas tareas de la personalidad del crí-

[12] *Azorín, «La crítica y la conciencia colectiva»,* ABC *(21-IV-1921),* Andando y pensando (Notas de un transeúnte) *(1929),* Obras Completas, *Madrid, Aguilar, 1959; t. V, pág. 162.*

[13] Ibídem; *págs. 163-164.*

tico, forjando en ellas su propia aventura al escribir, al elegir unos determinados temas y unas definidas palabras, que revelan los diferentes estadios de su trayectoria personal y espiritual. Seguramente al maestro alicantino le hubiese parecido cabalmente pertinente la confesión del gran crítico francés Albert Béguin en *Esprit* (1958): «La critique subjective me semble entièrement justifiée et défendable»[14]. Como también le parecía oportuno que el crítico edificase su propio estilo con voluntad artística, porque sólo se será gran crítico literario cuando se sea artista:

> La crítica sólo será legítima si, a su vez, hace obra tan artística o más que la criticada. Y eso es lo que hacía Sainte-Beuve, y lo que hacía Taine; y lo que hacía Julio Lemaître. Y en España, muchas veces Menéndez Pelayo, que era un artista con estilo, que sentía el estilo. Y sólo en arte el estilo es lo que salva[15].

Para que exista esa múltiple función pedagógica del crítico (enseñar a leer a los demás, adivinar en la obra el síntoma de una época y glosar, ensanchándolos, los valores espirituales y estéticos del texto), Azorín recabó para el crítico y la crítica intuición y sensibilidad. Dos artículos olvidados y no recogidos en ninguno de sus incontables tomos de lecturas y críticas ofrecen el sesgo preciso de esta caracterización de la crítica y el crítico. En 1914, y en plena actualidad de la guerra, recuerda desde *La Vanguardia* la figura de Jules Lemaître que había fallecido el pasado mes de agosto. Planteando por primera vez las escasas diferencias entre la crítica impresionista y la crítica objetiva —ejemplificada en Lemaître y Brunetière, respectivamente—, sostiene que «la crítica es sensibilidad y en último resultado las diferencias que se noten en la crítica dependerán de la especial sensibilidad de cada crítico. La llamada objetividad es una pura quimera. La personalidad del crítico es la que nos hace ver la obra»[16]. Meses más tarde y en los alrededores de un artículo a propósito de un libro cervantino de Francisco A. de Icaza, deplora la falta de un numen feliz en muchos de los quehaceres críticos, añora la falta del talento de un Michelet, de un Sainte-Beuve o de un Taine, reconoce que, con el trasfondo de la guerra, se va comprendiendo «que si para la crítica y para la historia la investigación exacta es buena, en cambio, uno de estos pacientes y metódicos investigadores no podrá ser nunca crítico ni historiador si no tiene lo que no pueden dar los más modernos laboratorios, es decir, una vislumbre de genialidad y de intuición»[17].

La exactitud, la precisión, la pretendida objetividad no fraguan, a juicio de Azorín, la verdadera crítica, cuya esencia radica en penetrar en el secreto de la obra, de la creación, revelación imperecedera de la psicología del autor, para facilitar su interpretación y su valoración por los lectores.

No obstante, esta continuada defensa de la crítica subjetiva e impresionista no puede empañar una tercera directriz del ideario azoriniano. Se

[14] *Cito por John K. Simon,* La moderna crítica literaria francesa. De Proust y Valéry al estructuralismo, *México, Fondo de Cultura Económica, 1984; pág. 288.*

[15] *Azorín, «La crítica literaria»,* Ultramarinos; *pág. 38.*

[16] *Azorín, «Andanzas y lecturas. La muerte de Lemaître»,* La Vanguardia *(3-XI-1914). El artículo no consta siquiera en* Azorín: guía de la obra completa.

[17] *Azorín, «Diálogo. Icaza y la crítica»,* La Vanguardia *(25-IV-1916). Tampoco este artículo está recogido en la citada guía.*



trata de su engarce con el método crítico propugnado por Sainte-Beuve y Taine. Excelente conocedor de la crítica francesa que une el romanticismo y el positivismo, el maestro noventayochista consideraba la literatura como un producto social y necesitaba de la buena comprensión del artista para el fructífero acceso crítico a la obra. El medio, la educación y el paisaje, ofrecen una iluminación inexcusable sobre el mundo del autor y sobre los designios de la *intentio auctoris* y la *intentio operis*, tan estrechamente vinculados según el ideario azoriniano. Este dominio, en el que los artículos de Azorín son particularmente fértiles, cuenta con diversas exposiciones normativas, en especial, en el período central de su producción crítica (1910- 1920). Me remitiré a un par de ellos, que convocan idéntica metodología para dos autores señeros de la literatura española moderna y contemporánea. En el primero, publicado en *La Vanguardia* (21-IX-1915), cerrando una serie de excepcionales trabajos sobre Larra, prescribe un posible análisis de la obra del gran escritor romántico, que sus propias pinceladas habían ayudado a abocetar, porque no olvidemos que las asumidas limitaciones de la labor de Azorín no pueden soslayar su fe en una determinada comprensión de la historia de la literatura que, muy a pesar de sus denodados detractores, su periodismo bosquejó de modo ejemplar. Decía Azorín:

> En un estudio detenido de la obra de Larra debería atenderse a diversos factores: los antecedentes de la obra, las influencias, el carácter, el desenvolvimiento del espíritu de Larra, las consecuencias que la obra ha tenido en la literatura patria, el juicio de los contemporáneos y, luego, la posteridad[18].

Obsérvese que no existe ni el mínimo desdén frente a una historia de la literatura de matriz tainiana y sí, en cambio, un afán consolidado de enrolar la crítica en las filas historicistas, sobre cuyo superficial y equivocado desprecio, ha escrito páginas maestras Erich Auerbach, de quien tomamos la siguiente reflexión que, a buen seguro, haría suya Azorín:

> En todo caso, lo que comprendemos y amamos en una obra es la existencia de un ser humano, es decir, una posibilidad que se da en nosotros mismos[19].

En el segundo texto —que nos acerca al interés prioritario del presente estudio— Azorín expone en 1917 el programa de trabajo que el crítico que se adentrase en la obra de Valle Inclán debería desarrollar:

> Un crítico que estudiase la obra de Valle Inclán tendría que examinar todo lo siguiente: momento en que el autor aparece; antecedentes de la obra; relación con la obra de los coetáneos; elementos tradicionales y elementos castizos; influencias; estética peculiar del autor; su correspondencia con la sociología; características en la idealización de la Naturaleza y de los personajes; ambiente peculiar de Galicia —en las obras gallegas—, y su relación con la realidad actual...[20]

Programa que, desde luego, él no desarrolló, pero del que fue adelantando rasgos y matices, especialmente en estudios inmediatamente posteriores

[18] *Azorín, «Indicaciones. La obra de Larra»,* Rivas y Larra *(1916),* Obras Completas, *Madrid, Aguilar, 1959; t. III, pág. 517.*

[19] *Erich Auerbach, «Introducción» a* Lenguaje literario y público en la baja latinidad y en la Edad Media, *Barcelona, Seix Barral, 1969; pág. 16. La edición original alemana es de 1957.*

[20] *Azorín, «Galicia»,* El paisaje de España visto por los españoles *(1917), Madrid, Espasa Calpe (Austral), 1981; pág. 31.*



a la guerra civil, en torno a 1943-1944, y también en algún artículo olvidado, como el que por su interés e importancia exhumamos líneas más adelante. Programa que, a su vez, contiene los elementos que subyacían en su ideario crítico que, habitualmente, en su labor periodística desembocó en una espléndida expresión impresionista.

II

Hasta la fecha, tanto la bibliografía azoriniana de la obra de Pérez López como la de Inman Fox, certifican la presencia de Valle Inclán en la crítica literaria de Azorín en las siguientes entradas:

— «Galicia», *El paisaje de España visto por los españoles* (1917).
— «Las aguas de Lantañón», *ABC* (26-II-1924), *Escritores* (1956).
— «Valle Inclán y América», *Madrid* (1941).
— «Prólogo» (X-1943) a las *Obras Completas* de Valle Inclán (tomo I, 1944), *A voleo* (1954).
— «Valle Inclán», *ABC* (20-II-1944), «Apéndice al Prólogo» a las *Obras Completas* de Valle Inclán (1944), *A voleo* (1954).
— «Valle Inclán en 1897», *ABC* (27-II-1944), «Apéndice al Prólogo» a las *Obras Completas* de Valle Inclán (1944), *A voleo* (1954).
— «Valle Inclán, el poeta», *ABC* (24-XII-1944), «Apéndice al Prólogo» a las *Obras Completas* de Valle Inclán (2.ª ed., 1952), *A voleo* (1954).
— «El esperpento», *ABC* (16-II-1947), *A voleo* (1954).

Todas ellas, con excepción del artículo de 1924, están recogidas en las *Obras Completas*. El artículo que publicamos a continuación completa, por el momento, el cuidado azoriniano por la obra de quien fuera en el fin de siglo su compañero de bohemia.

Al llevar a cabo un sucinto balance de las tareas valleinclanianas de Azorín se advertirá de inmediato la importancia del artículo que exhumamos, no sólo porque es la primera ocasión en que la pluma crítica de Azorín se detiene en Valle Inclán, sino también porque se trata de una visión, para esa fecha, ajustada y precisa, del mundo literario del autor de las *Sonatas*.

En el epígrafe «Galicia» de *El paisaje de España visto por los españoles* (1917), Azorín se detiene en la fuerte originalidad de Valle, que cifra en «haber traído al arte esta sensación de la Galicia triste y trágica», lo que supone el reconocimiento del modernismo del artista gallego, pues como escribiera el propio Valle Inclán en 1902: «La condición característica de todo el arte moderno, y muy particularmente de la literatura, es una tendencia a refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y en la intensidad»[21]. Al mismo tiempo indica que la materia nutricia fundamental de su quehacer surge de una determinada visión de Galicia.

[21] *Ramón del Valle Inclán, «Modernismo»,* La Ilustración Española y Americana *(22-II-1902). Cito por J. Antonio Hormigón,* Valle Inclán. Cronología. Escritos dispersos. Epistolario, *Madrid, Fundación Banco Exterior, 1987; pág. 293.*



«Las aguas de Lantañón» (1924) es una artículo vertebrado sobre una pequeña anécdota narrativa, según el modelo que ha detallado el profesor Martínez Cachero. Azorín, que entiende *Cara de plata* como una novela, ofrece en su perspicaz impresión tres de los rasgos definitorios de esta excepcional «Comedia Bárbara», publicada en 1923 por Renacimiento. En primer lugar, que en ella está compendiado todo el arte del maravilloso estilista. En segundo término, insiste en la honda capacidad de Valle para captar la vaguedad de la leyenda, el misterio de las vidas trágicas y la aguda sensación de dolores milenarios, con lo cual refrenda una idea que formuló en 1910: la coherencia y la continuidad de la totalidad de la obra de Valle. Pero la sorpresa salta en el último párrafo del artículo, cuando Azorín, queriendo llevar la contraria al, quizás, algo apresurado juicio del profesor Pérez López[22], dibuja con talento y con propiedad las calidades estéticas del esperpento, subyacentes en la construcción de *Cara de plata*. Afirma Azorín:

> Figuras de una poderosa realidad —*arquetipos de arte perennal*— alternan, en dramática y grotesca zarabanda, con sombras y siluetas de arlequines y estafermos. El arte ríe y llora a un mismo tiempo. Es una obra Edad Media y Renacimiento[23].

Como puede verse el maestro alicantino había adivinado las claves artísticas de la comedia bárbara, especialmente las que le confieren una filiación esperpéntica, y tal vez con la memoria viva de la lectura de *Los cuernos de don Friolera* o de la *Farsa* y *Licencia de la Reina Castiza* —ya publicadas por entonces— se da cuenta de la importancia de una estética que como su genial creador dejó dicho, por boca de don Estrafalario, «es una superación del dolor y de la risa»[24].

Tras la guerra civil, Azorín se ocupa de Valle en el magistral tomito *Madrid* (1941). La temática del capitulillo «Valle Inclán y América» es muy similar a la del artículo que rescatamos del olvido, si bien en *Madrid* las impresiones del viaje de Valle a la Argentina en 1910 se hacen a través de la glosa de una carta que el autor de las *Sonatas* envió a Azorín desde Buenos Aires y que hoy podemos leer en la recopilación publicada por Juan Antonio Hormigón.

De la década de los cuarenta son los restantes quehaceres valleinclanianos de Azorín que giran en torno al prólogo y sucesivos apéndices al tomo I de las *Obras Completas* de Valle. Tres son las facetas analizadas por el autor de *Castilla:* el señor de ademán aristocrático que se esconde tras la quebrada y perfilada figura de Valle, aprovechando para ello una anécdota de la bohemia modernista, que Azorín había contado por vez primera en el artículo de 1910, y que alumbra el gesto simbólico de la vida literaria de Valle como repulsión y afrenta de lo que él mismo llamaba literatura

[22] *Cf.* «*Llama la atención, sobre todo, que la más genial creación valleinclanesca —el esperpento— pase prácticamente desapercibida para nuestro crítico*» *(Manuel M. Pérez López,* Azorín y la literatura española, *pág. 229).*

[23] *Azorín,* Escritores; *págs. 199-200.*

[24] *Ramón del Valle Inclán, «Los cuernos de don Friolera»,* Martes de carnaval *(ed. R. Senabre), Madrid, Espasa Calpe (Clásicos Castellanos), 1990; pág. 114.*

industrial. La segunda faceta es el medio y el momento que rodea el amanecer literario del joven Valle, al que vuelve en el artículo «Valle Inclán en 1897», para contestar abocetadamente a la proposición que formula desde las columnas de *ABC* (27-II-1944):

Para apreciar debidamente los comienzos de un escritor —y más de un escritor como Ramón del Valle Inclán— deberíamos reconstruir el ambiente que le circuye; el más amplio ambiente de la época; las apreciaciones particulares sobre el escritor; los juicios de sus íntimos; la orientación general de la literatura en España; la misma orientación en Europa; las diversas circunstancias sociales, ajenas a la literatura, pero que concuerdan con ella; lo que eran la pintura y la estatuaria, etc., etc.[25]

Naturalmente, el tercer aspecto que detiene la pluma de Azorín es el *escritor* Valle Inclán, a quien considera «esencialmente poeta, poeta de un modo absoluto»[26]. Habiéndolo acometido todo en el dominio de los géneros literarios (quizá convenga retener que Azorín, soslayando la matriz teatral de los esperpentos, los denomina «novelas que pudiéramos llamar de escarnio»), la obra de Valle se edifica sobre el acendramiento: «Valle Inclán acendra la realidad y sólo nos ofrece lo significativo (...) con solos esos rasgos de una poesía delicada y profunda nos basta»[27]. Poesía que es acendramiento mediante la creación de un lenguaje especial, ahormado en la modernidad y en el primitivismo, y cuyas calidades esenciales radican en la independencia léxica y en el genial empleo de los adjetivos. Azorín prolonga esta faceta del análisis en «Valle Inclán, el poeta», cuando ya la primera edición de las *Obras Completas* de Valle se ofrezca en los anaqueles de las librerías.

Para completar el perfil del escritor, Azorín se detiene en la materia que nutre la obra valleinclanesca y en la cuestión de las influencias. El mundo de Valle Inclán es, desde la óptica de Azorín —que vuelve sobre el tema en su artículo del 20 de febrero de 1944 en *ABC* a propósito del libro de Melchor Fernández Almagro sobre el artista gallego— una mezcolanza prodigiosa de lo pretérito distante y lo nuevo inmediato, añadiendo como cabal causa de tal mixtura: «En el decurso de los tiempos, hay algo que subsiste eternamente, a través de todas las mudanzas; ese algo es lo que ha recogido Valle Inclán. Y lo ha recogido sobre el área de una Galicia vetusta y flamante a la par, de ayer y de hoy»[28]. Palabras que encierran el meollo del significado y el sentido del quehacer de Valle, cuyo excitante —ya que de excitantes *modernistas* se trata— más sobresaliente es el ideario unamuniano vertido en los deslumbrantes y torrenciales ensayos *En torno al casticismo,* especialmente en los conceptos tan afines de «intrahistoria» y «tradición eterna»[29].

Las aparentes paradojas de las influencias es cuestión que apasionó al Azorín de los primeros años de la posguerra. Así cree que más que con

[25] *Azorín, «Valle Inclán en 1897»,* A Voleo *(1954),* Obras Completas, *Madrid, Aguilar, 1954; t. IX, pág. 1266.*

[26] *Azorín, «Prólogo a las* Obras Completas *de Valle Inclán»,* Ibídem; *pág. 1259.*

[27] Ibídem; *pág. 1262.*

[28] *Azorín, «Valle Inclán»,* A Voleo *(1954),* Ibídem; *pág. 1265.*

[29] *Sobre la indiscutible impronta de los ensayos unamunianos de 1895 (primera edición en libro, 1902) en la forja ética y estética de Valle remito a dos largos artículos: Antonio Vilanova, «El tradicionalismo anticastizo, universal y cosmopolita de las* Sonatas *de Valle Inclán»,* Homenaje a Antonio Sánchez Barbudo. Ensayos de literatura española moderna *(ed. B. Brancaforte/E.R. Mulvihill/R.G. Sánchez), Madison, University of Wisconsin, 1981; págs. 353-394. Y Adolfo Sotelo Vázquez, «Valle Inclán y Ramiro de Maeztu (dos semblanzas de Valle por Maeztu: 1899 y 1936)»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *438 (1986); págs. 84-114.*



influencias Valle ha contado con diversos estimulantes de la tradición y, máxime, que en su propósito han sido más eficaces las influencias por repulsión que las edificadas sobre la atracción. El caso de Valle Inclán le sirve a Azorín para certificar sus atinadas reflexiones sobre el problema de las influencias, que conforman la sorprendente modernidad del «A modo de prólogo» que abre *Sintiendo a España* (Barcelona, Tartessos, 1942), en el que glosa y discute las ideas axiales del famoso ensayo de André Gide sobre las influencias literarias, que tanto gravitó, por cierto, en el impecable análisis de la tradición como fuerza liberadora y como criterio de elección artístico que Pedro Salinas llevó a cabo en su libro *Jorge Manrique o tradición y originalidad* (1947).

El corolario azoriniano sobre Valle se formula el 16 de noviembre de 1947 en *ABC*. En efecto, se trata de un artículo de escaso espesor, en el que, sin embargo, hay que reparar cuando se intuye la honda dimensión estructural de *oxímoron* que tiene el esperpento y, en concreto, *Luces de Bohemia*. Dice Azorín: «Creíamos asistir a un espectáculo divertido, caricaturesco, y estamos en pleno ascetismo»[30]. Por esa senda camina el clásico estudio de Gonzalo Sobejano al analizar la mezcla de ingredientes elegíacos y satíricos que anuda *Luces de Bohemia*[31], pero también el reciente y excelente artículo de Ruiz Ramón en el que se subraya el carácter oximorónico del «objeto estético» esperpento[32]. Quizás el hoy tan olvidado Azorín intuía, por esa vía tan suya de la crítica sutil e implícita, lo que de planteamiento estético transgresor tiene el esperpento, bien que ignorando (y ello es ceguera imperdonable) su radical condición teatral y dramática.

III

«Un embajador en América», título del artículo azoriniano que exhumamos, es una de las primeras apuntaciones que la crítica española contemporánea ofrecía del arte literario de Valle Inclán. Descontados los artículos de Clarín *(Madrid Cómico*, 25-IX-1897)[33], que lógicamente se ocupa del mínimo quehacer literario que Valle había dado a luz por esas fechas; de Ramiro de Maeztu *(Las Noticias*, 3-XII-1899)[34], formidable perfil del joven Valle; y de Ortega y Gasset *(La Lectura*, II, 1904)[35], estupenda lectura de la *Sonata de Estío;* el artículo de Azorín en *La Vanguardia* (10-VIII-1910) es, al sesgo, la primera impresión del arte de Valle desde *Femeninas* a *La guerra carlista* o a las dos primeras *Comedias Bárbaras*.

La idea que vertebra el ejercicio crítico azoriniano es la íntima ligazón y la perfecta coherencia del devenir artístico de su compañero de bohemia, quien —a su juicio— es el máximo exponente de la revolución artística

[30] *Azorín, «El esperpento»,* A Voleo *(1954),* Obras Completas; *t. IX, pág. 1273.*

[31] *Cf. Gonzalo Sobejano,* Forma literaria y sensibilidad social, *Madrid, Gredos, 1969; págs. 224-240.*

[32] *Francisco Ruiz Ramón, «El esperpento, ¿teatro para el futuro?»,* Celebración y catarsis (leer el teatro español), *Murcia, Universidad de Murcia, 1988; págs. 155-164.*

[33] *Está reunido en Clarín,* Obra Olvidada *(ed. A. Ramos Gascón), Madrid, Júcar, 1973; págs. 127-131. Se recoge también la «Carta abierta a Valle Inclán» que Clarín dio a la luz en* Heraldo de Madrid *(9-X-1897); págs. 131-134.*

[34] *Lo publiqué en Adolfo Sotelo Vázquez, «Valle Inclán y Ramiro de Maeztu»,* CHA, *438 (1986); págs. 112-114.*

[35] *José Ortega y Gasset,* Ensayos sobre la generación del 98, *Madrid, Revista de Occidente/Alianza, 1981; págs. 71-82.*

de la literatura española contemporánea. Con admirable lucidez y sutileza exquisita el autor de *La voluntad* detecta el valleinclanesco entusiasmo por la belleza, su refinamiento intelectual y el ademán nietzscheano que anida en su «preferencia por todo lo aristocrático, lo fuerte y lo selecto». Por primera vez y con sorprendente agudeza, Azorín formula lo que la crítica posterior (especialmente el estudio de Antonio Vilanova, antes citado) ha venido a probar abundantemente: el perfecto ensamblaje entre las actitudes estéticas (satanismo y amoralismo de raíz romántica) y las éticas e ideológicas (carlismo sentimental) del creador de *La guerra carlista*. Difícilmente se podrá encontrar una mejor y sintética descripción del arte de Valle que había anudado la palabra refinada, amable y mundana del Marqués de Bradomín con el perfil altanero, mujeriego, despótico y violento del vinculero Montenegro: era, en efecto, como decía Azorín, la base obligada e ineludible de su obra.

No obstante, «Un embajador en América» quiso ser un recordatorio —con toma de partido incluida— de las coetáneas andanzas de Valle por Buenos Aires. Y digo quiso ser porque el artículo apenas da elíptica noticia de las conferencias que el maestro gallego dictó en el escenario bonaerense, constituyéndose en una espléndida confesión de sus ideales estéticos, mientras que tan sólo alude tangencialmente al antagonismo entre el oficio literario de Blasco Ibáñez y el arte de Valle Inclán. Por ello, resulta conveniente explicitar las líneas azorinianas con alguno de los rasgos que las motivaron.

En 1910 Valle Inclán embarcó en Lisboa, acompañando al azacanear teatral de su mujer, con destino a la Argentina, donde llegó el 22 de abril. Desde mayo a noviembre viajó por la Argentina, Chile, Uruguay, Paraguay e incluso Bolivia, si bien los comienzos del verano (europeo) los pasa en Buenos Aires, donde dicta cinco conferencias como espontáneo anexo a los actos conmemorativos del centenario de la revolución argentina (25 de mayo), en los que había participado una delegación oficial española, cuyo oficio y papel no resultaron muy brillantes a juzgar por la carta que Valle remite a Azorín el 5 de julio, que éste utilizó como materia del ya mencionado capitulillo de *Madrid*, y de los artículos, que con fechas 18 y 24 de mayo, envía desde Buenos Aires al periódico madrileño *El Mundo*[36].

Sin embargo, una de las dos mínimas notas del aviso de Azorín es la contraposición entre el quehacer de Valle y los trabajos de Blasco Ibáñez, quien en fechas inmediatamente anteriores recorría como conferenciante y otras hierbas la Sudamérica que también transitaba Valle. Azorín, que no se caracterizaba en ese momento por sus excesivas simpatías hacia el autor de *La barraca*, creyó a pie juntillas en los testimonios de Valle y en algún que otro recorte de prensa que éste le envió desde la Argentina o cuando ya estaba de regreso en Madrid[37]: uno de ellos, tomado del periódico *La Argentina* se cita en el artículo que exhumamos.

[36] *Cf. J. Antonio Hormigón,* Valle Inclán. Cronología. Escritos dispersos. Epistolario; *págs. 306-308.*

[37] *J. Antonio Hormigón recoge una noticia de la prensa argentina sobre Blasco Ibáñez, que Valle remitió a Azorín el 2- XII-1910. Se dice allí: «No es un hombre, es un pulpo, es un montón de sensualismo, de glotonería y rapacidad. No ve en nuestro país más que un montón de oro y quisiera tener por buche una caja de conversión para tragárselo todo de una sentada»* (Valle Inclán. Cronología. Escritos dispersos. Epistolario; *pág. 503). Esta faceta de la aventura americana de Blasco se ignora en los ya vetustos estudios de Camilo Pitollet,* Vicente Blasco Ibáñez. Sus novelas y la novela de su vida, *Valencia, Prometeo, s.a. (1921); y de Emilio Gascó Contell,* Vicente Blasco Ibáñez, *París, Agencia Mundial de Librería, 1925.*



Dejando al margen la crítica azoriniana (posterior a 1910) de la novelística de Blasco Ibáñez, a cuyo significado no pueden atender las presentes páginas, lo cierto es que Valle mantuvo a lo largo de toda su trayectoria una inalterable postura de desprecio por la obra literaria del maestro valenciano, de quien le separaban tajantemente aspectos ideológicos, éticos y estéticos, y de tal subestimación participaba, a lo que vemos, el Azorín de 1910. Pequeños botones de muestra del despego valleinclaniano por Blasco son la referencia recogida por Ventura Chumillas durante la estancia porteña de Valle. Decía el autor de *Romance de lobos:*

No quiero parecerme a Blasco Ibáñez, quien también improvisó aquí en Buenos Aires sus conferencias, que serían seguramente una calamidad, como son sus novelas[38].

Y las malintencionadas respuestas a un redactor de *Informaciones* cuando Blasco fallece el 28 de enero de 1928:

—¿Por qué me preguntan ustedes a mí? Yo no he leído nunca a Blasco Ibáñez.
—¿Nunca?
—Nunca. Es decir, cuando *El Liberal* publicó en folletín *La barraca* yo leí, al pasar, algunos fragmentos. Nada, un poco. Lo bastante para darme cuenta...
—¿Y qué?
—No hablemos de eso. Es más: yo les diría a ustedes que Blasco no ha muerto.
—¿Cómo?
—Sí, que es un reclamo... Creo que eso sí lo hacía muy bien[39].

Ambos traslucen con suficiente abanico temporal la sistemática inquina con la que el gran escritor gallego trató al novelista valenciano, quien, por cierto, en sus conferencias bonaerenses —muy mediocres desde nuestra atalaya— dejó suficientemente hilvanadas sus señas de identidad estéticas[40], abiertamente opuestas a las que Valle dibujó en sus conferencias del Teatro Nacional de Buenos Aires, en las que sostuvo que la emoción es la razón suprema del arte modernista. Por su parte, Azorín se desmarcó de su adhesión valleinclaniana de 1910 y ya en 1924 aprovechaba la publicación de *La novela de la Costa Azul* para escribir:

La obra de Blasco Ibáñez es sólida y fuerte. Otros novelistas españoles tienen otras excelencias y cualidades. Todos son dignos de admiración. Ninguno estorba a la labor del compañero. No rechacemos ninguna tendencia estética[41].

La segunda nota azoriniana del final del artículo de 1910 remite a las conferencias de Valle. En primer lugar conviene recordar que dichas conferencias son cinco, abordando los siguientes temas: «El arte de escribir» (25-VI), «Los excitantes» (28-VI), «Semblanzas de literatos españoles» (2-VII) —seguramente a la que se refiere de modo intencionado el artículo de Azorín—, «El modernismo» (5-VII) y «La España antigua» (11-VII). Mediante las amplias reseñas de *La Nación*[42] se puede advertir que, salvo la última, tie-

[38] *Cito por Dru Dougherty,* Un Valle Inclán olvidado: entrevistas y conferencias, *Madrid, Fundamentos, 1983; pág. 23.*

[39] Ibídem; *pág. 172.*

[40] *Tales conferencias que conforman el grueso del volumen* Discursos literarios *(ed. E. Gascó), Valencia, Prometeo, 1966, merecerían un detallado análisis.*

[41] *Azorín, «El campo del arte»,* ABC *(28-VII- 1924),* Escritores; *pág. 224.*

[42] *Hasta la fecha las ha recogido Obdulia Guerrero, quien olvida la tercera conferencia, en* Valle Inclán y el novecientos, *Madrid, Magisterio Español, 1977; págs. 136-150. Dicha profesora dice tomar los textos del archifamoso libro de Francisco Madrid,* La vida altiva de Valle Inclán, *Buenos Aires, Poseidón, 1943.*

nen un denominador común: definir y caracterizar la propia labor creativa en el marco literario y estético del modernismo, conformado en gran medida con elementos que había utilizado en los artículos del año ocho en *El Mundo* y que acabaran perfilándose en *La lámpara maravillosa* (1916), su fascinante breviario de estética.

En segundo lugar —y ya a modo de colofón del presente asedio—, Azorín no parece echar en saco roto el derrotero ideológico de las conferencias bonaerenses de Valle Inclán, tanto en la valoración positiva de la tradición, en el sentido definido por el primer Unamuno, como en el más pragmático de las direcciones políticas que impregnaban tanto su genial quehacer como el de sus contemporáneos que había vindicado en el Teatro Nacional (Unamuno, Azorín, Baroja, los Machado y Ortega, a la cabeza). Imposible resulta soslayar la trágica constatación que escuchó el abundante público porteño de la sesión del 5 de julio:

> Los pueblos son grandes por la comunidad de un mismo sentimiento en la historia. Si la de España fuese un zurcido de rectificaciones como en su política actual, su grandeza se convertiría en un mito[43].

«Un embajador en América» (*La Vanguardia,* 10-VIII-1910)

A últimos de 1896 conocí a Ramón del Valle Inclán. Creo que no hacía mucho que había llegado a Madrid. Valle Inclán es de Galicia; allá, en su tierra, había publicado un librito que pocos conocíamos; una serie de retratos de mujeres: *Femeninas.* En Madrid, a poco de estar entre nosotros, sus camaradas de bohemia, dio a la luz un volumen de pocas páginas: *Epitalamio.* Valle Inclán fue con él por todas las librerías, con objeto de colocar ejemplares: en ninguna le tomaron ni uno solo. Entonces el autor, cansado, aburrido, tiró en medio de la calle el que llevaba en la mano.

Desde aquel gesto de Valle Inclán, allá por 1897, hasta ahora han transcurrido bastantes años. Hoy Valle Inclán es uno de los escritores más ilustres de España. No voy a apuntar todos los rasgos de la vida del autor de las *Sonatas.* Esta bella vida de artista literario merece ser contada despacio, no de pasada. El estreno de su drama *Cenizas* constituye, por ejemplo, uno de los rasgos más salientes de esta carrera literaria: estreno de un drama revolucionario en la forma, en pleno dominio teatral de la «fórmula» Echegaray, cuando comenzaba a escribir también Benavente, y obra representada por los amigos del autor.

A Valle Inclán ha acompañado en todo momento la admiración entusiasta, decidida, de un grupo de amigos. Puede decirse que de este núcleo,

[43] *Obdulia Guerrero,* Valle Inclán y el novecientos; *pág. 149.*



cuyo centro era el autor de *Cuento de abril,* ha salido toda la renovación estética de la literatura española contemporánea. Después de *Epitalamio,* Valle Inclán comenzó a escribir la serie de sus admirables *Sonatas.* Tras las *Sonatas* han venido los volúmenes que ahora están en curso de publicación sobre la guerra carlista. Simultaneándolos con estos trabajos, Valle Inclán ha escrito algunos otros dramas y un primoroso volumen de versos.

He aquí escueta y sumamente apuntada la obra de Ramón del Valle Inclán. Ahora lo que cabría hacer al crítico es deducir las ideas fundamentales de esta obra, las «leyes» que han presidido el desenvolvimiento de ésta; las características de una evolución literaria. Lo primero que ocurre decir, es que Ramón del Valle Inclán comenzó como un puro espíritu literario, como un artista exclusivo de la forma, de la exterioridad artística. Los primeros volúmenes de Valle Inclán representan una profunda reacción contra la «fórmula» artística que predominaba a su advenimiento a la literatura. Se ha operado en la literatura modernísima de España un movimiento semejante al operado en el siglo XVI, o antes, en las letras castellanas. Se nota un cuidado exquisito, un amor profundo a la forma, la pasión por los vocablos, el entusiasmo por la belleza de una frase, implica lógicamente algo más que la exterioridad de la prosa, del estilo. Ese amor y esa pasión por la forma, lleva a Valle Inclán necesariamente a un refinamiento intelectual, a una preferencia por todo lo aristocrático, lo fuerte, lo selecto. De este modo, se descubre uno de los rasgos distintivos y dominantes en la obra de Valle Inclán: el aristocraticismo. Todas sus *Sonatas* están dominadas por esta nota de un espíritu amante entusiasta de la forma y apasionado por figuras y espectáculos de un profundo refinamiento intelectual. Casi popular se ha hecho (hasta donde estos tipos pueden ser populares) su creación del marqués de Bradomín. Bradomín es el propio Valle Inclán, altanero, desdeñoso, fuerte, impasible, amador de todo lo selecto, heroico y «sentimental».

Ahora cabe preguntar, y la pregunta la impone la lógica más rigurosa: ¿Cómo Valle Inclán ha pasado de esta actitud puramente intelectualista, «espectacular», «desinteresada» a su actual actitud de combatiente por una idea, de propagandista de un dogma y de un credo político? El tránsito es muy lógico: no existe solución de continuidad ninguna entre el Valle Inclán de las *Sonatas* y el de *La guerra carlista.* Ese aristocraticismo de Valle Inclán de que he hablado más arriba implica un tradicionalismo, un hondo y profundo tradicionalismo. Valle Inclán no podía ser en ningún momento demócrata; al no serlo, al abominar de la democracia, el autor de *Cuento de abril* tenía que percatarse de que su aristocraticismo necesitaba una base sólida, fuerte, fecunda. Esa base no podía dársela sino la tradición, y *una* tradición particular, la española, lo mismo que una nación, un pueblo y una raza. Así al volver los ojos hacia esa base obligada e inelu-

dible de su obra, Valle Inclán ha ido derecho, con una lógica admirable e inflexible, a escoger el «momento» en que esa tradición, base de su obra, se ha puesto de relieve, en España, por modo más notorio, realista, vivo y tangible: nuestras guerras carlistas. Y Valle Inclán ha tomado partido en estas luchas, no por los novadores, por los que batallan en favor de una fórmula abstracta, «doctrinaria», igual aquí que en Francia, en Italia o en otro país, sino por aquéllos —los carlistas— que representaban, a su entender, más fiel y vigorosamente todas las esencias de una raza, de un pueblo y de una historia.

¿Se comprende cómo todo está íntimamente ligado en la obra de Ramón del Valle Inclán? ¿Se ve cómo toda su obra es perfectamente lógica y coherente?

Terminemos estos ligeros apuntes. Valle Inclán se halla estos días dando unas conferencias literarias en Buenos Aires. Por primera vez ha ido en estos tiempos a la Argentina un literato español, un verdadero y grande literato. Con Valle Inclán ha ido ahora al Nuevo Mundo una verdadera representación de la España intelectual. En la Argentina, Valle Inclán ha hablado de nuestros literatos; nadie podía hacerlo mejor que él. Otros escritores han ido allí que representaban el «industrialismo» literario, la palabrería hueca, el desamor a un arte que no pueden sentir en lo íntimo de su espíritu. Un gran periódico de Buenos Aires, *La Argentina,* ha dicho lo siguiente hablando de una de las conferencias de Valle Inclán: «La conferencia de don Ramón del Valle Inclán nos permitió apreciar en sus quilates generosos, la vida de los hombres que se comprendieron en ello, al revés de una otra que diera hace unos meses un literato también español, y en la que se empeñó inútilmente en retorcer la existencia de Balzac y de Hugo». Todas las diferencias profundas de uno a otro escritor, están expresadas en esas líneas. [AZORÍN]

Adolfo Sotelo Vázquez



Forner: apologética y crítica

En 1967, José Antonio Maravall daba a la luz su imprescindible estudio sobre «El sentimiento de nación en el siglo XVIII: la obra de Forner»[1], donde advertía de la reductora unilateralidad de criterios con que venía siendo contemplado el que pasa por ser inevitable texto insignia del pensamiento forneriano, allí donde Juan Pablo Forner labra, en 1786, su perdurable fama intransigente y xenófoba, sumándose al variopinto concierto de apologías que propicia, a partir de 1783, la difusión en España del artículo «Espagne» de la *Encyclopédie Méthodique*, firmado por Nicolás Masson de Morvilliers: la *Oración Apologética por la España y su mérito literario.* Con él, iniciaba Maravall un singular esfuerzo —prolongado brillantemente por François Lopez en [1976]— por demostrar el talante y la vocación de *ilustrado* —un «ilustrado laico y conservador... inquietado por el peso de una tradición nacional que hay que rehacer», tal y como lo definiera, en [1962], Enrique Tierno Galván, llamando por primera vez la atención acerca de su visión *problemática* de España y la tradición española— de quien seguía pagando en cierto modo las consecuencias de haber precipitado indirectamente la caída de *El Censor* con una subvencionada *Oración Apologética* que era allí por fin abordada, sustrayéndose a la sombra que sobre ella proyecta su repercusión polémica, y a la luz de textos fornerianos mucho menos frecuentados, atendiendo a los presupuestos sobre los que Forner asienta a lo largo de sus páginas su defensa de la cultura nacional, poniendo de manifiesto la madurez que en las últimas décadas del siglo XVIII alcanza la formación del vínculo comunitario de *nación* y su reconocimiento como ente protagonista de la historia, encarnada en un devenir cultural y vital conscientemente compartido. Y es que lo que la apología forneriana pretende defender —señalaba Maravall—, por debajo de logros y realizaciones concretas, y a diferencia de otros textos apologéticos contemporáneos de los que insistirá en distanciarse, es «una entidad histórica de la que lo que cuenta es su modo de ser y obrar. Atiende a sus obras en la medida en que éstas son expresión de la capacidad y manera de crear propias del

[1] *Originalmente publicado en* La Torre, *XV (1967, pp. 25-56, y ahora recogido en [1991], pp. 42-60), por donde citaremos, señalando únicamente el número de página.*

grupo humano que las ha realizado» (p. 50). Y añadía, en significativa advertencia: «De la tierra del quehacer propio, de una tierra a la que llamamos con el nuevo nombre de *nación* es de la que Forner hace su defensa, y la hace no sólo con su apología, sino en todas sus obras —cosa que algunos parecen olvidar—. Y no sólo cuando palmariamente la exalta, sino incluso cuando la critica, y hasta se podría decir que la defiende mucho más en este último caso» (p. 44). Certero recordatorio cuyos términos pueden perfectamente invertirse para iluminar lo que esta vehemente apología aparecida en 1786, cuya misma naturaleza de ejercicio oratorio —redactado originalmente para ser presentado al concurso de elocuencia convocado por la Academia para 1785, y que no sería finalmente premiado— la alejaba de la ponderación y equilibrio que hubieran debido presidir un discurso histórico, y cuya ruidosa repercusión posterior, erigida tradicionalmente en centro desde el que proceder a su lectura y análisis —así, por ejemplo, en los clásicos estudios de Jean Sarrailh [1957] o Richard Herr [1964], así como en Julián Marías [1963], donde es contemplada en lo que tiene de «defensa incondicional del pasado» y reivindicación acalorada de la «España antigua», frente a los avances científicos y filosóficos europeos—, ha contribuido a estorbar su cotejo con otros textos más meditados donde Forner no sólo matiza, sino que contradice sus extremos más agresivos, tiene también —y es oportuno constatarlo— de ejercicio *crítico*, donde se manifiesta el empeño de llevar a cabo aquel necesario proceso de indagación y reflexión acerca de las *naciones* en tanto que grupos de fundamental condición política e histórica que Cadalso denominara la «crítica de la nación», y que si en el autor de las *Cartas Marruecas* «se convierte en una polémica sobre el legado de España... se interioriza, se nacionaliza, se discute con los de dentro»[2], se reconoce también en esta controvertida *Oración Apologética*, donde Forner, que entiende la *nación* como una entidad históricamente conformada y dotada de elementos distintivos y particulares, y que entiende por lo tanto ese *modo de ser y de saber* que es el «carácter nacional» como un patrimonio histórico vivo y operante a través de la propia tradición intelectual, evita deliberadamente la consideración de su tiempo —«hay apologías del estado actual de nuestro saber: háyalas en buen hora... No: nuestros buenos apologistas, cuando llegan a la literatura del XVIII, bajan el tono», advertirá en sus páginas— para volverse hacia el pasado en busca del punto de partida desde el que asentarse en el presente y proyectarse hacia el futuro.

Y lo hace a través del principio al que vincula históricamente el «modo de saber» privativo de la nación que se dispone a reivindicar; un principio que esgrime, en el prólogo que redacta para la edición impresa de la obra, tras advertir que «las Apologías de la literatura de una Nación pueden oca-

[2] *J. A. Maravall, «De la Ilustración al Romanticismo: el pensamiento político de Cadalso», originalmente en* Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh, *París, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1966; pp. 81-96. Ahora recogido en [1991], pp. 29-41. La cita, en p. 33.*



sionar daños gravísimos si no se fundan en la verdad y carecen del conveniente temperamento... Tal vez nuestros acusadores nos culpan justamente en algunas cosas, y entonces, si faltan a la urbanidad y al decoro en las expresiones con que nos reprehenden, la mejor Apología es hacer ridícula su desvergüenza», para justificar las claves de su particular aportación al conjunto de apologías que, desde el sonoro aldabonazo de Masson, buscan su lugar en las prensas:

> Puestos en la balanza de la razón los *modos de saber* de diversos pueblos, debe preponderar la utilidad, aun cuando aparezca algo desaliñada, a la vanidad elegante y magnífica. No es esto decir, ni es tal mi intención, que en el tratamiento de las ciencias y artes útiles se abandonen del todo la discreta cultura y la elegancia que derrama el buen gusto. Esta persuasión sería dañosa a los adelantamientos de las mismas ciencias y artes útiles, y pondría a una nación de parte de la barbarie y de la extravagancia (...) Tal es en el fondo el propósito de mi Oración: demostrar el mérito de la sabiduría de España por la utilidad de los asuntos a que han consagrado su aplicación los doctos españoles... Manifiesta también mi principalísimo designio, que fue no escribir una Apología circunstanciada (la mejor es la Biblioteca de Nicolás Antonio: reimprimiéndola nada le queda que decir a la malignidad) sino ceñirme al punto céntrico de la sabiduría útil[3].

La *utilidad.* Ciñéndose al «punto céntrico» de la *sabiduría útil,* en cuyo cultivo y aplicación viene a cifrar las claves de las señas de identidad culturales de la nación, y que, parafraseando a su admirado Bacon, quiere sentar a modo de nuevo «código de instauración», Forner va a manejar en un sentido doblemente polémico uno de los valores clave de la mentalidad ilustrada, utilizado hasta el abuso por sus contemporáneos: al instrumentalizarlo como arma arrojadiza de su reivindicación nacionalista, esgrimiéndolo frente a los «extranjeros» para reclamar la atención debida a la especificidad del «modo de ser y de saber» español —cuya «solidez», identificada con el circunspecto empirismo baconiano, no dudará en oponer a la «superfluidad» de los «sofistas ultramontanos»—, y al reivindicar *históricamente* ese «modo de saber» a través de un concepto que venía siendo reclamado como paradigma de un nuevo sistema de valores con el que superar la inercia histórica que hacía de España motivo de irrisión y desprecio para las «naciones cultas» de Europa, y que en la *Oración Apologética* no sólo servirá para menospreciar, desde él, la «ociosa ocupación» de un Newton o un Descartes —en uno de los desatinos más recordados y más polémicos del celo apologético forneriano—, sino que, en contrapartida, buscará ejemplificarse en un heterogéneo abanico de disciplinas que desborda ampliamente la idea de *utilidad* propia del racionalismo dieciochesco: Teología, Filosofía, Jurisprudencia..., que no dudará en enlazar, enumerando las «principales ciencias del hombre», con la religión, el arte militar, la náutica o la medicina, perfilando los límites de una postura crítica y polémica frente al concepto de «ciencias útiles» genuinamente ilustrado, para reivin-

[3] *Citamos siempre por la edición de [1786], señalando únicamente el número de página. La cita, en pp. x-xi y xv.*

dicar, con su *Oración*, la intrínseca «utilidad» de unos estudios y disciplinas que, si pautaron la grandeza pretérita de la nación, no cree puedan ser soslayadas en el intento de remontar el curso de una decadencia en ningún momento negada[4].

Así, el mismo rasgo diferencial que Forner insistía en señalar para su *Oración* en el momento de presentarla al público, queriendo distanciarse de los escritos apologéticos que en los meses anteriores habían salido al paso de las afirmaciones de Masson de Morvilliers, provocando encontradas reacciones en los círculos ilustrados, se convertía en verdadera piedra de toque de la polémica recepción de la obra. Y es a través de él, y de las implicaciones que contrae a lo largo de sus páginas, como cabe reconocer en la apología forneriana esa *nacionalización* de la polémica que Maravall señalara en los escritos de Cadalso; una apología que se inicia, tras advertir que no debe ser entendida como mera «declamación o sátira de español ardiente y acalorado, según el estilo vulgar, contra los extranjeros», con la airada protesta por «las calumnias con que nos denigran», pero que no tarda en dirigir un duro reproche a la que denomina, no sin ironía, su «sabia España», cuyo «descuido» e «ingratitud» ha oscurecido con «tinieblas vergonzosas» (p. 143) la memoria de quien encarna vivamente la tradición de aquella «sabiduría útil» que constituye el *modo de ser y de saber* de la nación: Juan Luis Vives, en quien vienen a concretarse las inquietudes que manifestaba en el prólogo al preguntarse:

> ¿Por qué la exposición de lo que hemos sido no servirá también para despertar la emulación de los que hoy vivimos, a vista del camino que nos allanaron las tareas de nuestros mayores, y de los grandes exemplos que nos convidan a la imitación?... Harto más glorioso es erigir ilustres monumentos a la memoria de los grandes hombres de cuya mano hemos recibido los documentos de la verdad y de la virtud, que pasar el tiempo en la triste y oscura ocupación de reprehender lo que otros hacen, pudiendo emplearse más provechosamente y con menos disgusto en dar buenos exemplos para la enseñanza. Los elogios del mérito son el mejor y más vivo incitamento de las virtudes y de la aplicación. Para este fin se han establecido en todas las naciones que han querido poseer ciudadanos sabios y virtuosos (pp. xv-xvi).

La «exposición de lo que hemos sido» para «emulación de los que hoy vivimos»: el obligado impulso de desagravio frente a los «extranjeros» no empaña, en la *Oración Apologética*, su naturaleza de reflexión crítica orientada también a «los de dentro», donde la particularidad del *modo de saber* de la nación no se ilustra históricamente a modo de simple tapaboca de la «maledicencia» de más allá de «los Alpes y los Pirineos», sino como necesario instrumento de reforma para un presente en que se invita a la nación a vislumbrar la senda de su futuro a la luz de su pasado. Un pasado en el que Forner ve destacarse con fuerza una poderosa tradición de «ciencia útil» que recorre ininterrumpidamente la historia de España hasta la

[4] *Véase J. A. Maravall, «El principio de utilidad como límite de la investigación científica en el pensamiento ilustrado», originalmente en* Historia y Pensamiento. Homenaje a Luis Díez del Corral, *Madrid, Endema, 1987, pp. 223-236, y ahora en [1991], pp. 476-488. Asimismo, J. Sarrailh [1957], pp. 174 y ss.*



plenitud del siglo XVI, y que dibuja, en su permanencia, las claves de un *modo de ser* que se quiere estímulo para la prosecución de una tarea que alcanza hasta los últimos destellos del «ejemplo» que instruyera Vives con su pensamiento y su obra, cuyo apasionado recordatorio propicia la introducción de un concepto que no ha merecido, en el marco de la *Oración*, la suficiente atención, y que Forner esgrime —amparándose en la introducción que Bernardo Trevisano antepusiera a las *Riflessioni sopra il buon gusto* (1708) de Muratori— reivindicando su genuina ascendencia española, y queriendo vincularlo así históricamente a aquella «sabiduría útil» que es objeto de la apología: el *Buen Gusto:*

> Ni las reformas o aumentos de las ciencias se ejecutan tampoco con la conveniente solidez sin la posesión de ese círculo amplísimo en que, eslabonadas todas, enseñan en la conexión las sendas que ha seguido el entendimiento para hallarlas, y por sus fines los modos con que han de tratarlas o la necesidad o la conveniencia... ¿Carecería del conocimiento de toda la Enciclopedia o ciencia universal el grande, el inmortal Vives, aquel expugnador inflexible de los abusos, sagacísimo escudriñador de cuanto superfluo, vano, desordenado, pernicioso han metido en las ciencias el descuido o la sofistería; promovedor infatigable de la utilidad; verdadero y primer padre de la restauración, a cuyos desengaños, no aprendidos en la entonces bárbara París o tenebrosa Bolonia, sino sacados del inestimable fondo de su prudencia, es deudor el entendimiento de cuantos progresos sólidos ha hecho después el estudio de la verdad? La expresión del buen gusto nació en España, y de ella se propagó a los países mismos que, teniéndola siempre en la boca e ignorando de dónde se les comunicó, tratan de bárbara a la nación que promulgó con su enérgico laconismo aquella ley fundamental del método de tratar las ciencias (pp. 99-101).

Dedicándole seguidamente una larga nota a pie de página donde éste que denomina «laconismo feliz, que bien entendido, basta para juzgar rectamente de todo género de cosas en el exercicio de la vida» (p. 186), es definido a modo de necesaria «rectitud de tino» y «capacidad de discernimiento de lo mejor» que precisa, junto con «los halagos de la belleza», del imprescindible fundamento de «la verdad y la bondad, que son las otras dos partes principales que componen esto que se llama *buen gusto*... sin bondad, sin verdad y sin belleza no hay buen gusto en nada» (pp. 187-188). Pasajes en los que resuena con nitidez el eco de las páginas de las *Reflexiones sobre el buen gusto* en que Muratori —explícitamente invocado por Forner— definía dicha facultad como aquel «discernimiento de lo mejor» que en las Ciencias y en las Artes, así como «en las más imperceptibles menudencias estudia y examina con atención los yerros y defectos para evitarlos, y lo más perfecto y delicado para seguirlo y abrazarlo»[5], y que, en consecuencia:

> Consiste en saber buscar por medios proporcionados lo bueno, y lo verdadero, y proponerlo en términos que puedan obrar con toda la fuerza, que naturalmente tienen en el corazón del hombre: porque también sucede muchas veces que una verdad útil e importante no produzca efecto alguno por el desaliño con que se presenta (p. 19),

[5] *Citaremos siempre por la traducción «libre» llevada a cabo por J. Sempere y Guarinos en [1782]. La cita, en p. 15.*

revelándose, así, como imprescindible requisito, en las «obras públicas, o de Literatura, o de las Artes», por cuanto «quedando expuestas a la censura del público y de los siglos venideros, son ellas por las que regularmente se forma el juicio bueno o malo del genio o aplicación de las Naciones» (p. 16). Un Buen Gusto que, entendido como «la idea de lo bueno, de lo mejor y de lo bello», se revela de primordial importancia en «los progresos de la sabiduría», y que ha de formarse atendiendo a la necesaria «correspondencia» que debe reinar entre lo que Muratori denomina *Filosofía* —aquella facultad que «inquiere, contempla y enseña las proporciones, las razones y las causas de las cosas y de las acciones, y de los movimientos tanto espirituales, como animales, y de los puramente materiales» (p. 23)— y *Erudición* —cualidad que ha de permitir «conocer todas las cosas y sus efectos, quales son las acciones de los hombres de diferentes tiempos y lugares, los lugares mismos, el temperamento, inclinaciones y costumbres de los pueblos, las opiniones del vulgo y de los Literatos» (p. 23)—. Complementándose recíprocamente, ambas deben encaminarse a la *verdad*, y su correcto equilibrio —garantía de la justa proporción entre razón y experiencia— es principio indispensable de un Buen Gusto que no se queda en el estadio de cualidad genéricamente sensitiva o perceptiva, sino que, íntimamente ligada a la esfera intelectual, emerge como aquella síntesis armónica de razón y experiencia, aquel justo medio racional que, armado de fino espíritu crítico, traza el camino del óptimo ejercicio de cualquier actividad humana.

Con ello, Muratori marca en sus *Reflexiones* la pauta de aquel concepto dieciochesco de «Buen Gusto» que, desbordando los límites estéticos, se concibe como esforzada capacidad de discernimiento de lo mejor en el orden intelectual, y que si, como ha estudiado ampliamente Antonio Mestre, toma temprano vuelo en España entre Martí, Mayans y los ilustrados valencianos —quienes apelarán en incontables ocasiones a este genérico *buen gusto* al que otorgan, como apuntara François Lopez, «une signification bien précise: il s'agit d'une capacité acquise ou innée (le plus souvent acquise, car les *ilustrados* valorisent généralement l'étude) de discerner l'à-propos et la convenance dans les ouvrages de l'esprit»[6], y sobre el que Mayans asentará su incansable actividad reformadora—, hallará en las últimas décadas del siglo uno de sus más conspicuos mantenedores en Juan Pablo Forner, singularmente a través de su controvertida *Oración Apologética*. En ella, el *buen gusto*, reivindicado en su ascendencia muratoriana, se desvincula explícitamente de su concepción meramente estética, al reclamar la importancia de la *verdad* y la *bondad* como constituyentes esenciales, desde las que arremete contra aquel «buen gusto» que las naciones aplican superficialmente a sus «estilos», soslayando el necesario «decoro» que pasa por la consideración de lo «bueno» y «verdadero» (p. 187), y desde las que

[6] *Cf. François Lopez [1976], p. 174. Véase el extenso estudio del profesor Mestre acerca de «Muratori y la cultura española», en* La fortuna di L. A. Muratori, *Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1975, pp. 173-220, y posteriormente reproducido en [1978], pp. 25-97, así como las observaciones de Romà Ribes en [1984]. Para su amplitud de acepciones a lo largo del siglo, véase Pedro Álvarez de Miranda [1992], pp. 491 y ss.*



procede también a reivindicar la específica *utilidad* de la sabiduría de la nación. Así como Muratori insistía en sus *Reflexiones* en que «no es la materia la que hace que los libros sean buenos: a quien se le debe esto es al Buen Gusto» (p. 172), la «sabiduría útil» que recorre las páginas de la *Oración* se define también en atención a esa «rectitud de tino» de que pende la *utilidad* de las más variadas materias. Esa «ley fundamental en el método de tratar todas las ciencias» cifrada en el «laconismo feliz» de *buen gusto,* y que hace de «saber lo que se debe y como se debe» el mérito del saber de la nación (p. 103), se convierte así en piedra de toque del concepto de *utilidad* que Forner pone en juego en su polémica apología, donde ese «modo de saber» sanciona históricamente la incuestionable *utilidad* de unas disciplinas que en el pensamiento forneriano son factor clave de la vida individual y colectiva, y para las que reclama, en definitiva, la condición de «ciencias útiles» si concebidas, tratadas y aplicadas atendiendo al fundamental criterio de *buen gusto.*

En este sentido, los presupuestos que sostienen la *Oración Apologética* encontrarán un inestimable correlato en un texto aparentemente tan alejado en tono y contenido como es su *Informe Fiscal* de 1796, uno de sus últimos escritos. Propiciado por la gravedad que adquirieran en ese año las ya largas disputas en el claustro del Colegio de Filosofía de la Universidad de Salamanca[7], el *Informe* forneriano desestima un examen detenido de los incidentes que llevaron a su redacción, en favor de una razonada defensa de una idea de la universidad como núcleo formativo de profesionales *útiles* a la nación, precedida de una evocación histórica del esplendor de las universidades españolas en el siglo XVI —donde el *buen gusto,* aliado con la sabiduría, certificaba el «decoro y temple» correspondientes a cada ciencia, alejándolas de la «fealdad» y «futilidad» (p. 182)—, y una exposición de las causas que propiciaron su decadencia, resumidas en la pervivencia del escolasticismo medieval. La moderna concepción de la universidad que defiende Forner, asentada en el principio de que «rara vez se ha conciliado en España el sistema académico con la constitución del Estado» —para el que maneja el significativo sinónimo de «sociedad civil», entendida como «un conjunto o agregado de profesiones activas, de cuya recíproca participación debe resultar la prosperidad de todo el cuerpo y la felicidad posible de cada una de sus partes» (p. 189)— acaba resolviéndose en una morosa reivindicación de la fundamental *utilidad* de la Jurisprudencia, la Teología y la Filosofía, liberadas del yugo partidista y orientadas a la *felicidad pública* mediante su estricto acomodo a la constitución, principios y necesidades de la nación en el presente momento histórico.

Es así que Forner reclamará de las «escuelas» una urgente orientación hacia un único «blanco y norte»: «facilitar a todas las clases del estado

[7] *Para el desarrollo de estos conflictos en el seno de la muy conservadora universidad salmantina, véase Mariano y José Luis Peset [1974] y [1983], junto con Álvarez de Morales [1988], donde analiza la intervención de Forner. El* Informe Fiscal *ha sido editado, junto con el* Discurso sobre el modo de escribir y mejorar la Historia de España, *en [1973] por François Lopez, por donde citaremos.*

los conocimientos necesarios a su prosperidad». Y si «el objeto de los estudios en una nación no puede ser otro que ensanchar las fuentes de la prosperidad, y que ésta pende toda de la multiplicación de las clases fecundas y sus productos» (p. 211), ¿cómo dudar a ese fin de la *utilidad* de la «ciencia legal», atendido que

> Aunque los principios de la justicia son universales o invariables, considerados en su naturaleza abstracta y moral, los establecimientos civiles no sólo se fundan en la justicia, sino también en la utilidad; y como esta utilidad pende en gran parte de combinaciones facticias, que sin oponerse a la justicia universal, pueden variarse de infinitos modos a todos cuantos casos la regla de lo justo no es otra que la de lo útil, no puede haber jurisprudencia verdaderamente universal. Porque cada Estado, cada forma de gobierno consta de combinaciones y utilidades peculiarísimas, las cuales constituyen la regla fundamental de su Derecho (p. 194),

así como de las «ciencias eclesiásticas», que contempla como «una de las bases fundamentales de la constitución pública», y que se revelan, por lo tanto,

> sin duda esencialísimas en una nación cuyo gobierno cuente la religión entre sus bases principales... La primera utilidad de un pueblo cristiano estriba en mantener ilesa la religión únicamente santa, y por medio de ella inspirar la pureza y santidad de las costumbres; pues a este fin primordial vistió la carne mortal el Hijo del altísimo. Esta utilidad es trascendental a todas las clases, y ninguna puede existir feliz sin practicar al pie de la letra los preceptos y máximas del Evangelio (p. 212)?

De ahí que Forner repute por «funestísimo a la Nación» un sistema de estudios que esclavice todas las disciplinas a la Teología, «como si una nación, para existir próspera en lo interior y formidable y respetada en lo exterior, no necesitase más que eclesiásticos y ciencias eclesiásticas» (p. 205), abortando así de raíz la incuestionable *utilidad* de la filosofía si entendida, no como «apoyo» al «sistema teológico escolástico», sino como aquel «auxilio universal con que se prepara el entendimiento para que en el ejercicio de la vida en las profesiones prácticas, sepa el hombre discernir lo verdadero de lo falso, lo bueno de lo malo, lo útil de lo pernicioso» (p. 206). Un «auxilio universal», prosigue Forner, que debe huir de todo «sistema imaginario», en aras a promover «lo bueno y lo útil» en las diversísimas profesiones de la «vida civil», que exige de «plena libertad de entendimiento» en las «profesiones experimentales», orientándose así a definir —encarnada en el teólogo, el canonista, el magistrado, el jurista, el médico— una actitud profundamente *social,* apartada ya de la de «aquellos que hacen pura profesión de filósofos»; una *filosofía* que deja de ser un saber específico y especial, y que se derrama sobre todas las esferas de la actividad civil, las ciencias y las artes[8]:

> Esta Filosofía es necesaria al teólogo, al canonista, al jurista, al médico, al político, al economista; en una palabra, a todos los profesores de las ciencias y artes prácticas, teniendo todas por objeto la verdad, la bondad y la utilidad de las materias que tra-

[8] *Véase, al respecto, el excelente estudio que en [1972] dedicara Carlos Rincón a la evolución dieciochesca de los términos* Filósofo *y* Filosofía, *donde, sin embargo, no maneja textos de Forner. Asimismo, Pedro Álvarez de Miranda [1992], pp. 454 y ss.*



tan, y carecerán de sus principales cimientos si no van fundadas en aquellas doctrinas que enseñan al hombre el recto ejercicio de sus potencias y le instruyen en el verdadero uso de las cosas (...) Los conocimientos que sirven al teólogo para apoyar los dogmas de la religión, sirven al canonista para rectificar la disciplina, al jurista para aplicar y entender las leyes, al médico para remediar las dolencias del cuerpo humano, y después sirven más generalmente al vulgo para perfeccionar las artes que lo ocupan (p. 206).

¿Qué otra cosa vienen a ser, en último término, estas reflexiones fornerianas a propósito de la necesaria adecuación de los estudios a la «constitución del Estado», sino la demanda, en su concepción y tratamiento, de aquella «Filosofía» regulada por la «Erudición», en correspondencia y equilibrio, que sentaba Muratori como base fundamental del *Buen Gusto,* desde la denuncia del inútil sinsentido que supone aplicar leyes generales sin el conocimiento de los hechos particulares, y viceversa? Los errores y perjuicios que achaca Forner en este *Informe Fiscal* a la «secta árabe-aristotélica» en su corrupción de los estudios, son rigurosamente los mismos que Muratori señalaba en sus *Reflexiones,* donde denunciaba que «la Escolástica, propiamente hablando, no es más que pura Filosofía, que a fuerza de raciocinios busca las razones y las causas, o ciertas, o probables, de los dogmas ya establecidos, y de las opiniones Teológicas» (p. 47); es decir, una Filosofía mal entendida al verse desprovista del esencial complemento de la «erudición», del arraigo y la proyección en las realidades concretas, particulares y específicas (definidas y conocidas *históricamente*) que ha de asegurar la correcta y fructífera aplicación de los principios y máximas generales, decidiendo así de su *utilidad.* Es así como el *Buen Gusto,* entendido como el conocimiento y la práctica de lo mejor en el modo de tratar todas las artes y ciencias, como principio que enseña a representar la *verdad* del modo conveniente al tiempo, a la ocasión y a las circunstancias, dibuja su esencial contribución a la «felicidad pública» en tanto que «ley fundamental en el método de tratar todas las ciencias», y el lamento por su pérdida tras la generación de los «grandes hombres» del XVI se complementa, en el *Informe Fiscal,* con la exigencia de su urgente restauración a través de una «institución científica de los Estudios públicos, proporcionados en primer lugar a la naturaleza del gobierno, y en segundo a que, dentro del Estado, todas las clases sepan sus obligaciones y límites, y adquieran los conocimientos necesarios para ejercer útil y fecundamente sus ministerios, artes y oficios» (p. 216).

No es difícil, en consecuencia, ponderar el talante polémico que alienta en la reivindicación de la «ciencia útil» española en la *Oración Apologética.* Profundamente vinculada a su idea de *nación,* se define en atención al *buen gusto,* por aquella síntesis de «Filosofía» y «Erudición» que, superando las vanas especulaciones abstractas, ha reducido las ciencias y las artes «a

los sucintos círculos del provecho y la verdad», consciente de su «íntima conexión... con la constitución de la vida racional» (p. 7). Una «vida racional» que Forner contempla, no sólo en la *Oración Apologética*, sino en todos sus escritos, dispuesta y organizada en aquella comunidad benéfica y solidaria de individuos que es la *nación*, plano en el que constantemente sitúa sus reflexiones, y cuya «constitución» y «principios fundamentales» son punto permanente de referencia. Tal y como Forner los ilustra en su *Informe Fiscal*, la implícita reivindicación de la categoría de «ciencias útiles» que en la *Oración* lleva a cabo para disciplinas como la Jurisprudencia, la Teología o la Filosofía —y que tan ancho campo proporcionara a los sarcasmos de *El Censor*—, adquiere pleno sentido en tanto que contribuyentes esenciales a una «felicidad» que, si se concibe en efecto como un programa de gobierno de la Ilustración para los individuos, se resuelve siempre en el plano de la comunidad y de su actividad recíproca, en el seno de aquella red de vinculaciones jurídicas, políticas y sociales —en cuyo plano entran también las espirituales— que es la *nación*, y que contempla con evidente recelo un concepto de «ciencias útiles» y, en último término, un ideal de «felicidad» marcadamente *economizado*. Recelo que no tardará en poner claramente de manifiesto en su inmediata polémica con *El Censor*, especialmente en la discusión que sostendrá con él, desde las páginas de sus *Demostraciones Palmarias* (1787), a propósito de la debatidísima cuestión del lujo, donde su repetida invocación a la «verdadera felicidad» que tiene su asiento en la *virtud* y en la *sobriedad*, en la moderación y en la frugalidad, rechazando cualquier identificación entre «ciencias útiles» y «ciencias lucrosas», sitúa a Forner en un plano de convergencia con aquel proceso, descrito por el profesor Maravall en su estudio acerca de «La idea de felicidad en el programa de la Ilustración»[9] que conduce, en las últimas décadas del siglo, a un retorno al enfoque moral, interiorizado, del concepto, íntimamente ligado a la exaltación de la *virtud*. Si los testimonios aportados por Maravall, entre los que destaca el ejemplo de Jovellanos, le llevaban a señalar que «estos ilustrados que tan amplio cauce empezaron abriendo a la idea social y económica de felicidad pública, llega un momento en su desenvolvimiento biográfico (que muchas veces coincide también con una fase histórica del desarrollo de la clase a la que, con mayor o menor conciencia de ello, pertenecen) en el que tienen que poner una severa contención a sus aspiraciones de expansión del bienestar. Y entonces tienen que recurrir otra vez a sostener que esa felicidad que habían pregonado siempre como virtud —como virtud del esfuerzo productor de riqueza— se transforme en una virtud interior, de estructura moral más tradicional —renovando su carga estoica—, lo que viene a ser una manera de apelar a un control o medida conscientemente aceptada de las posibili-

[9] *Originalmente publicado en* Mélanges offerts à Charles Vincent Aubrun, *París, Éditions Hispaniques, 1975, pp. 452-462, y ahora en [1991], pp. 162-189, por donde citamos. Véanse también las consideraciones de Antonio Elorza en [1970], pp. 114 y ss., así como Pedro Álvarez de Miranda [1992], pp. 211 y ss.*



dades del desarrollo de bienes externos» (p. 181), no puede decirse en rigor que en el pensamiento de Forner se produzca ningún tipo de evolución en este sentido: el componente económico que pueda tener su idea de la «felicidad pública» aparece siempre condicionado por un fuerte componente moral que está en la base de las ironías que dedica en más de una ocasión a la que denomina, en su *Discurso sobre el amor de la patria* de 1794, «raza de los economistas» y, en consecuencia, de la idea de «sociedad civil» que dibuja en el *Informe Fiscal.*

Y es precisamente esa noción profundamente moral de verdadera y virtuosa *felicidad,* propia de su pensamiento cristiano y conservador, y que viene a coincidir con la idea que de ella defienden en las décadas finales de siglo figuras altamente representativas de la Ilustración española, la que se halla en la base del concepto de *utilidad* que se pone en juego en la *Oración Apologética;* concepto que deviene polémico al erigirse, allí, en instrumento de análisis y conocimiento histórico del «modo de ser y de saber» español, no sólo esgrimiéndolo como arma apologética frente a los extranjeros, sino articulando a través de él una particular propuesta de lectura y aprendizaje en la propia historia, donde hallar el punto de partida desde el que asentarse en el presente y proyectarse hacia el porvenir. En relación con esta polémica noción de «utilidad», François Lopez sostuvo, en su *Juan Pablo Forner et la crise de la conscience espagnole au XVIIIe siècle,* la directa influencia del *Discours sur les Sciences et les Arts* (1750) de Rousseau en la *Oración Apologética:* su desprecio por la «vana curiosidad» y el «lujo científico», y, en definitiva, su desdén por todo tipo de conocimiento especulativo, eran vistos por el profesor Lopez como un eco de la polémica postura que en ese año le valiera a Rousseau el premio de la Academia de Dijon, y que le obligaría, ante la polvareda levantada por el discurso, a explicarse con mayor serenidad en el prefacio de su *Narcisse,* saliendo al paso de lecturas sesgadas. Sin negar el eco que de algunas páginas del ginebrino puedan presentar algunos pasajes de la *Oración,* creemos que no debería soslayarse en ella el influjo del pensamiento de Muratori, sobre todo a través de la no siempre atendida vinculación que Forner establece entre la «sabiduría útil» que se dispone a reivindicar, y ese *buen gusto* que declara nacido en España, esa «ley fundamental en el método de tratar todas las ciencias» que otorga a la nación el mérito de «saber lo que se debe y como se debe», reduciendo los conocimientos a los sucintos círculos del *provecho* y la *utilidad.* Juan Pablo Forner instrumentaliza así hábilmente un principio que desde la Ilustración temprana venía caracterizando una línea de pensamiento crítico, encarnada por Gregorio Mayans y los humanistas valencianos, que no afrontaba la necesaria empresa de reforma de la cultura nacional y la superación de la decadencia de las artes y las cien-



cias desde una conciencia de *progreso,* sino con una voluntad de integrar pasado y presente, razón y tradición, en un constante y armónico equilibrio que el *buen gusto,* como criterio de discernimiento, síntesis de razón y experiencia, de «filosofía» y «erudición», y, en consecuencia, justo medio entre el acatamiento ciego a la autoridad y el escepticismo, viene a sancionar[10]. Línea de pensamiento crítico que, como demostró ampliamente en su día François Lopez, constituye la base sobre la que se labran las señas de identidad intelectuales de Juan Pablo Forner, y que la *Oración Apologética* viene a renovar en las postrimerías del reinado de Carlos III, en un contexto histórico ya muy distinto del que contemplara las lejanas querellas mayansianas, apelando a la restauración de ese ideal muratoriano de *buen gusto* que ve encarnado en la mejor tradición intelectual española, propuesta como norte y guía, rectamente asimilada y acomodada a las necesidades del momento presente —recuérdense los pasajes finales de la *Oración,* donde fía en Carlos III y sus ministros la esperanza de aumentar «lo que falta» en punto a aquellos asuntos «que vende como necesarios el modo con que se trata hoy el saber» (p. 150)—, y desde el que arremete indirectamente contra un concepto de «ciencias útiles» y, a través de ellas, de «felicidad», del que intelectuales como Jovellanos o Meléndez Valdés vendrán a denunciar contemporáneamente las insuficiencias.

Voluntad apologética y pensamiento crítico se entrelazan así para otorgar su particular fisonomía a un texto que, más allá de sus excesos y de las limitaciones que le impone el deliberado extremismo con que Forner viste sus reflexiones, debería también contemplarse a la luz de la convicción que manifestaba, en fechas rigurosamente contemporáneas, a Vicente García de la Huerta, tras confesar sentirse viviendo en un momento proclive a las «sandeces y disparates» en detrimento de la «justa crítica»:

> Cada Nación ha sobresalido en ciertas ciencias y artes, y las ha adelantado sea por inclinación, sea por genio, índole o humor nacional. Ninguna Nación puede jactarse de que ha sobresalido igualmente en todas, ni ninguna puede ni debe ponerse sobre las demás tan absoluta e indefinidamente. Estamos hartos de oír que hemos sabido: lo que nos importa es ser lo que fuimos, y sobre esto algo más todavía[11].

Marta Cristina Carbonell

[10] *Puede verse a este respecto Francisco Sánchez Blanco [1991], pp. 104 y ss.*

[11] Fe de erratas del prólogo al Teatro Español, *Ms. 9587 de la Biblioteca Nacional, p. 175.*



Bibliografía citada

ÁLVAREZ DE MORALES, A. [1988], *La Ilustración y la Reforma de la Universidad en la España del siglo XVIII*, Madrid, Instituto Nacional de Administración Pública.

ÁLVAREZ DE MIRANDA, P. [1992], *Palabras e Ideas: el léxico de la Ilustración temprana en España (1680-1760)*, Madrid, Anejo LI del *Boletín de la Real Academia Española.*

ELORZA, A. [1970], *La ideología liberal en la Ilustración Española*, Madrid, Tecnos.

FORNER, J. P. [1786], *Oración Apologética por la España y su mérito literario: para que sirva de exornación al discurso leído por el Abate Denina en la Academia de Ciencias de Berlín respondiendo a la qüestión ¿Qué se debe a España?*, Madrid, Imprenta Real.

——— [1973], *Discurso sobre el modo de escribir y mejorar la Historia de España / Informe Fiscal en el expediente formado por la queja de varios individuos de la Real Universidad de Salamanca contra el Colegio de Filosofía y maestros della* (edición, prólogo y notas de F. Lopez), Barcelona, Labor.

HERR, R. [1964], *España y la revolución del siglo XVIII*, Madrid, Aguilar.

LOPEZ, F. [1976], *Juan Pablo Forner (1756-1797) et la crise de la conscience espagnole au XVIIIe siècle*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines.

MARAVALL, J. A. [1991], *Estudios de historia del pensamiento español. Siglo XVIII*, Madrid, Mondadori.

MARÍAS, J. [1963], *La España posible en tiempo de Carlos III*, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones.

MESTRE, A. [1978], *El mundo intelectual de Mayans*, Valencia, Ayuntamiento de Oliva.

MURATORI, L. A. [1782], *Reflexiones sobre el Buen Gusto en las Ciencias y en las Artes* (traducción de J. Sempere y Guarinos), Madrid, Sancha.

PESET, M. y J. L. [1974], *La Universidad española (Siglos XVIII y XIX). Despotismo Ilustrado y Revolución Liberal*, Madrid, Taurus.

——— [1983], *Carlos IV y la Universidad de Salamanca*, Madrid, Instituto Arnau de Vilanova.

RINCÓN, C. [1972], «Sobre la Ilustración española», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 261; pp. 553-576.

SÁNCHEZ BLANCO, F. [1991], *Europa y el pensamiento español del siglo XVIII*, Madrid, Alianza Editorial.

SARRAILH, J. [1957], *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica.

TIERNO GALVÁN, E. [1962], *Tradición y modernismo*, Madrid, Tecnos.



La conquista de Perú. En: Libro VI de «De Bry, América (1590-1634)» por G. Sievernich, ed. Casablanca, Berlín/Nueva York 1990



América-Europa. La alteridad frente al espejo

Porque no en vano, sino con mucha causa y razón éste de acá se llama Nuevo Mundo. Y es el Nuevo Mundo, no porque se halló de nuevo, sino porque es en gentes y cuasi en todo como fue aquel de la edad primera y de oro.
Vasco de Quiroga

Justo cuando la imprenta se hace popular en Europa y permite salvar y difundir por primera vez en la historia viejos manuscritos griegos, árabes y latinos —hecho que marca el Renacimiento— aparecen las *Cartas* de Américo Vespucio hablando, cual revelación, de *novus mundus,* de naturalezas y hombres desconocidos, que ponen en serio entredicho la eminente *Cosmografía* de Tolomeo (publicada en 1478, en Roma), la *Historia plantarum* de Teofrasto (1498, Venecia) e incluso los consagrados tratados de Aristóteles, de moda entonces.

La gran novedad de la época era que tanto los antiguos como los nuevos tratados de geografía, geometría, álgebra, física, cosmografía o historia natural estaban al alcance de la mano y eran leídos con avidez. Todo ese conocimiento laboriosamente acumulado durante milenios debió someterse a una revisión de fondo. Muchas ideas y conceptos perdieron de pronto toda vigencia, algunos confirmaron su validez y la mayoría debieron necesariamente ser puestos al día. Tal como ocurrió con esa monumental obra de herbolaria de Otto Brunfels, publicada en 1530 después de muchos años de investigación, que debió reelaborarse completamente debido a la inmensa cantidad de nuevas plantas encontradas en América. Semejante esfuerzo se produjo en la geografía y la cartografía (había que rehacer todos los mapas); en la economía (la incorporación de sesenta millones de kilómetros cuadrados creó la economía-mundo); así como en teología y filosofía había que pensar en la *unicidad* del hombre y el universo, con lo que se gesta el concepto moderno de *Humanidad.* Se produjo a la vez una crisis y una

poderosa renovación del conocimiento —una revolución epistemológica, se diría hoy—, dando origen a un tiempo abierto, exploratorio, apto para pensar la existencia de un mundo compuesto por varios mundos.

De igual modo que Europa no conocía el continente americano tampoco sabía que la tierra giraba (tesis de Galileo) o que la sangre circulaba (Miguel Servet). Ya se sabe que la intolerancia condenó a muerte a estos dos librepensadores. Para la mentalidad de la época era inconcebible que la *oecumene* de la cristiandad no abarcara a todos los hombres y territorios de la creación. En algún momento se pensó que Dios se equivocó, que era falible, pues no estaba escrito en ninguna parte acerca de estos hombres y estos reinos. La tarea de *reinterpretar el mundo* fue un inmenso desafío para la imaginación, la razón y la fe. El obispo Vasco de Quiroga, humanista erudito, al llegar a México en 1531, consideraba que se halló un Nuevo Mundo porque «en gentes y cuasi en todo» corresponden a la edénica «edad primera y de oro». ¿Cómo formular así una nueva y verdadera representación del cosmos y del hombre? Los humanistas se sienten más autorizados que nunca para hablar de universalidad, de humanidad —el mundo como hogar del género humano—, con lo que introducen una categoría definitiva para expresar un mundo habitado por hombres semejantes y distintos. La revelación de América, de una parte, y la incorporación objetiva de la pequeña Europa al mundo, de otra, configuraron la nueva idea de humanidad. Una nueva *imago mundi* se impone poco a poco, que incluye además a Asia, África y Oceanía.

Una aceptación que no fue rápida ni unánime. En la propia Europa los descubrimientos y proezas de marinos portugueses y españoles entraban difícilmente en la ciencia universitaria, se les relegaba desdeñosamente a una zona de saberes inciertos y en otros casos se les sometía al examen de los inquisidores. Todavía en 1512 el erudito Alesandro Achillini enseñaba en la Sorbona que el ecuador era una zona estéril, vacía y despoblada. En 1539 J. Boemus publica su *Recueil de diverses histoires des trois parties du monde,* cuyo título mismo niega la existencia de América, pues para Boemus el mundo se compone de Europa, Asia y África; obra muy consultada y reeditada hasta el siglo XVII. En esos años el geógrafo Mercator sigue publicando sus mapas con una Europa enorme como centro del universo. En su primera mirada al espejo de la alteridad, Europa se vio grande y al centro.

Las estrategias encubridoras

Las *Cartas* de Américo Vespucio (1505) encendieron el imaginario y la curiosidad del hombre europeo. Rápidamente los informes de los descubri-



dores y conquistadores comenzaron a circular entre las cortes de Europa, grupos de comerciantes y cenáculos de librepensadores, remeciendo las estructuras de la mentalidad de entonces. La correspondencia de Colón a los Reyes Católicos (1493) da, como un primer fogonazo, el retrato original del hombre americano: bello, bondadoso, libre, desinteresado de los bienes materiales, como si viviera en la Edad de la Inocencia.

Vespucio dice, consolidando esa primera impresión de Colón, «no acostumbran tener capitán alguno, ni andan en orden, pues cada cual es señor de sí mismo. La causa de sus guerras no es la ambición de reinar, ni de extender sus dominios, ni desordenada codicia». Cuando les preguntábamos por qué guerreaban, dice Vespucio, «no nos sabían dar otra razón sino que lo hacían para vengar la muerte de sus antepasados o de sus padres. No tienen rey ni señor, no obedecen a nadie, viven en entera libertad».

En la Europa convulsa de entonces, atravesada por guerras religiosas y disputas territoriales, junto a los humanistas del Renacimiento existían activos movimientos mesiánicos, providencialistas, que creían en el inminente fin del mundo, del que sólo podía salvarlos la Tierra Prometida por el Creador en las antiguas escrituras. Ese deseo inmemorial de paraíso, de búsqueda de la felicidad, a ojos de Europa se objetivó, se hizo corpórea, en América[1]. América fue vista por Europa con los ojos de la antigüedad clásica. ¿Qué otra mirada podía tener la Europa del Renacimiento, sino la del mundo helénico y latino? La tierra edénica donde vive el hombre liberado del pecado, donde no se sufre hambre ni epidemias ni sojuzgamiento, estaba en las tierras de Américo; allí los hombres no tienen rey ni señor, y en el firmamento aparece una idea radiante que hará fantasear a Europa: «Viven en entera libertad». Esta primera percepción del hombre encontrado en el Caribe dio origen a la primera leyenda europea del hombre americano: el *buen salvaje.*

Esta imagen, la primera en el espejo de Europa (la alteridad americana mirándose en espejo ajeno), tuvo su momento y su importancia. ¿Qué se escondió o descubrió ante el espejo? En los libros de Rabelais (1534) se encuentra esa mezcla de admiración y curiosidad por esos indios que «aprecian más un pedazo de fierro que una pepita de oro»[2]. Los ensayos de Montaigne se esfuerzan por comprender a hombres con culturas y costumbres diferentes, sentando las bases del relativismo cultural. Europa trata de entender la racionalidad diferente del hombre americano, su desprendimiento por las piedras preciosas, el oro y la plata, y el por qué daban una importancia casi reverencial a las plumas y los tejidos. Así ocurrió en el sorprendente encuentro de los embajadores de Moctezuma con Cortés, cuando los mexicanos ofrecen de regalo metales y plumas coloridas y los conquis-

[1] *Aínsa, Fernando.* Necesidad de la utopía. *Nordam Comunidad, Montevideo 1990.*

[2] *Febvre, Lucien.* Le problème de l'incroyance au XVI siècle. La réligion de Rabelais. *Editions Albin Michel, París 1988.*

tadores se arrojan sobre los objetos de oro, dejando desconcertados a los aztecas, pues el oro no era un bien escaso ni delicado como las plumas[3]. Se produjo allí un choque de racionalidades distintas, de dos sistemas socioeconómicos con prioridades diferentes; ambos tratan de entenderse mutuamente y en el intento se produce un sinfín de equívocos. La cultura del bronce y el mercantilismo, ávida de metales «preciosos», no podía entender el modo de producción agrícola-religioso de los antiguos americanos. Al final se impuso, sobre el espíritu humanista, los imperativos económicos de Europa.

La idea del *buen salvaje* se mantuvo por largo tiempo, aunque coexistió pronto con otra leyenda —la del *Dorado*— cuyo mensaje decía que América no sólo era la tierra áurea sino el lugar de la juventud y las frutas, el jardín escogido por la providencia para dar sus frutos al mundo. Como enviada por la providencia se recibió en Europa, además de los metales preciosos, la muy estimada *papa* (para los campesinos pobres «la única prueba de la existencia de Dios»), el maíz (que originó una revolución agrícola en el norte de Europa), la palta o aguacate (que, según La Condamine, era «muy bueno para los asuntos del amor»), la milagrosa *quina,* que hacía bajar la fiebre más porfiada (el rey de Francia encargó un estudio detallado de esta planta), el cacao o chocolate (de moda gracias a sus atributos energéticos) y, en fin, la vainilla, el cacahuete, los mangos, y tantos otros, que hicieron descubrir delicias desconocidas al paladar, generándose una verdadera revolución del gusto culinario.

En pocos años se imprimen y traducen en Europa los informes de la conquista. Hacia 1510 en las principales islas del Caribe —Puerto Rico, Santo Domingo, Cuba— había ya una vigorosa implantación española, con ciudades que contaban con su Plaza de Armas, casa de gobernador, cuartel, iglesia y cárcel. La Hispaniola (Santo Domingo) y Cuba se transforman en el centro de operaciones para la conquista del resto de América, pues se sabía con certitud que en tierra firme se encontraba el Dariem (Panamá), más al sur el afamado imperio de los incas y al norte el de los aztecas. Sabían también por información local que del otro lado del Dariem había un océano, el que pronto Balboa partiría a «descubrir». En esos años el humanista italiano agregado a la corte española, Pedro Mártir de Anglería, presencia la llegada de Colón, lee los informes de los viajeros, anota las novedades y los da a conocer, primero en privado y luego impresos al público. A través de sus *Décadas* Europa se informa de los avances del descubrimiento, como si se tratara de un corresponsal informando a sus lectores.

Los estudiosos de la utopía, como el argentino Ezequiel Martínez Estrada o el francés Jean Servier[4], estiman que Tomás Moro, fundador del género utópico, había leído en 1515 unas copias de las *Décadas* de Mártir de

[3] Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista. *Introducción y notas de Miguel León-Portilla. UNAM, México 1959.*

[4] *Servier, Jean.* Histoire de l'utopie. *Idées-Gallimard, París 1967.*



Anglería, cuando estuvo en Amberes comisionado por el rey de Inglaterra para negociar la reapertura de intercambios comerciales de su país con los Países Bajos. Amberes se convirtió entonces en un importante puerto gracias al pujante comercio transatlántico. Allí se podían encontrar documentos inéditos sobre las tierras de altamar e intrépidos navegantes que los habían recorrido (uno de éstos, portugués para más señas, figura como Hythlodeo —del griego «narrador o cronista»— en la *Utopía* de Moro).

Las ocho *Décadas* despiertan un notable interés en Europa. En 1533 un tal Antoine Fabre las traduce al francés y lo publica en París con el título de *Extraicts ou recueil des isles nouvellement trouvées en la grande mer océane*, que contiene, además de las cuatro primeras *Décadas* de Mártir de Anglería, dos narraciones sobre la conquista de México, elaboradas a partir de las cartas de Cortés. En esta versión de Fabre se encuentra la partida de nacimiento de la leyenda del *buen salvaje*, pues se menciona en esos términos. Ellos, dice, «dejan sus jardines abiertos, no tienen leyes, libros ni jueces; pero por su propia naturaleza siguen lo que es justo y rechazan lo malo y lo injusto, todo aquello que hace injuria de los otros».

Esta idea sobre la condición *natural* del hombre americano, como mera «extensión» de la naturaleza, hizo escuela y se volvió ideología dominante y prejuiciosa para tratar al hombre americano, que llega incluso, después de Buffon y La Condamine en el siglo XVIII, a épocas recientes en figuras como Hegel, quien niega historicidad al hombre americano (para referirse al origen de un amerindio los tratados europeos dicen «natural de»). La idea de fondo era que América pertenece al reino de la naturaleza y no al de la historia y la razón. Éste fue un reflejo apocado de América en el espejo del otro (de algún modo sigue siéndolo, pues ahora se pide de América un *exotismo macondiano*).

A la leyenda del *buen salvaje* y la del *Dorado* se sumó pronto una tercera: la *Leyenda Negra*. La del Dorado, inofensiva y amistosa a primera vista, al mostrar una América mítica sirvió perfecta para *encubrir* la realidad cruel para los amerindios de la explotación masiva de oro y plata destinada a llenar las arcas de Europa y hacer viable el capitalismo mercantil. El economista Raymond Barre señala que esos metales preciosos —que generaron la famosa *revolución de los precios*— dieron nacimiento a Europa como potencia comercial, pues puso en boga el mercantilismo, consolidó los bancos de Lyon, Sevilla, Amberes, Francfort y Amsterdam; propició las primeras *bolsas* de valores y permitió una extraordinaria actividad comercial y empresarial, que moldeó el destino de Europa hasta nuestros días[5]. ¿El mito del *Dorado* no fue la cortina ideológica que sirvió para *esconder* el precio en vidas indígenas que costaba extraer el oro y la plata, la madera y el índigo? A su vez la leyenda *negra*, que decía que los conquistadores

[5] *Barre, Raymond.* Economie politique *I. PUF, París 1983.*

españoles eran siempre crueles y sanguinarios, fue una suerte de magnificación al revés, pues sirvió igualmente para ubicar la exacción humana y económica de América, el *vampirismo*, en el terreno de los equívocos, en las arenas movedizas del mito.

Estas dos leyendas —la *negra* y la *dorada*— fueron los mecanismos de buena conciencia que se dio el Occidente cristiano para tratar de desentenderse de las consecuencias humanas de la conquista, buscando culpas ajenas: atribuir sólo a España el vampirismo de metales preciosos que en verdad servía a *toda* Europa. En el espejo de la alteridad, había que evitar encontrarse cara a cara con los rostros sombríos de la trata de esclavos, la violación de indias, la destrucción de culturas, la invasión de territorios y las epidemias. Así, el verdadero rostro de América aparecía encubierto en la conciencia de Europa, de otro modo habría sido la fuente de un sentimiento de culpa (¿no hubo algo de cinismo, que viene de muy atrás, en todas aquellas festividades del Quinto Centenario, en el que las víctimas no sacan ningún provecho visible?).

La vigorosa y excepcional denuncia del padre Bartolomé de las Casas sobre los abusos cometidos en la conquista —su célebre *Apologética historia sumaria*— publicada en Sevilla en 1533 con la aprobación del rey de España, fue motivo de una especial acogida en Europa. La obra levantará polémicas y será aprovechada por los promotores de la leyenda negra. Se vuelve popular rápidamente: publicado en holandés en 1578; en francés, en Amberes (1578), en París (1582), en Lyon (1594), en alemán en 1597, y en inglés en 1656. Su traducción, muchas veces amañada, sirvió con frecuencia para patentizar el encono y las envidias de las otras potencias europeas frente a España. Su influencia será considerable, pues fue leído por los humanistas, los hombres de la Ilustración, el Siglo de las Luces y los ideólogos de la Revolución Francesa. Ésta fue la alarma para Occidente, a menos de cincuenta años de conquista, de que se estaba produciendo inexorablemente «la destrucción de las Indias» (vampirismo que a quinientos años no ha concluido todavía).

América en el surgimiento de la modernidad

En la avalancha de libros sobre el descubrimiento aparecerá uno que desplazará a los de Mártir de Anglería y Bartolomé de las Casas en el moldeado de la imagen de América en Europa. La casi conmiseración por los indios que logra Las Casas en la lectoría europea se transforma en admiración a una cultura y una sociedad gracias a la historia del imperio incaico que presenta el Inca Garcilaso de la Vega, en sus *Comentarios Reales* (Lis-



boa 1609). Con una prosa esmerada, el Inca Garcilaso muestra a sus lectores una visión ordenada, metódica y armónica del Imperio de los Incas. Con esta versión Garcilaso recompone radicalmente la idea de América en Europa, ya no se habla de salvajes inocentes sino de grandes culturas, y su huella se encontrará en casi todos los grandes pensadores y literatos de Europa de los siglos XVII y XVIII.

¿Por qué Garcilaso resulta accesible y fascinante para el lector europeo? Recordemos que nació en el Cuzco, capital del Imperio de los Incas, en 1539, cinco años después de que los españoles ocuparan esa ciudad. Mestizo noble de la primera hora, hijo de princesa inca y capitán español ilustrado, se inicia en el conocimiento del latín, las letras y las ciencias desde niño. Es un testigo privilegiado de la terrible caída del reinado inca; cada tarde escucha atento el relato de sus ancestros maternos sobre los momentos de gloria de la sociedad inca; sabe quechua, descifra los quipus y participa todavía en algunos rituales incas que sobreviven a la conquista. A los veintiún años viaja a España para continuar sus estudios y reclamar títulos de herencia. Inicia entonces una carrera militar y literaria. Recluido en Montilla y luego en Córdoba, se dedica a la lectura y los estudios —estudia cuidadosamente a los clásicos griegos y los historiadores romanos—, aprende bien latín, italiano, francés, se interesa por la agricultura, la música, la arquitectura, la caballería, y en particular sigue de cerca la publicación de la obra de los cronistas de Indias, en quienes encuentra muchos errores, tergiversaciones, falsedades (algunos «historiadores» a sueldo, como López de Gómara, estaban de moda), por lo que decide hacer los *comentarios reales.* Reales en el sentido que se esfuerza por rectificar, «para declarar y ampliar muchas cosas que ellos asomaron a decir, y las dejaron imperfectas».

El Inca se impone una magna tarea de reconstrucción histórica, de verismo, para mostrar a España y los europeos que los incas «eran gentiles y no bárbaros», que por eso España debía descartar la espada y los arcabuses como norma de gobierno con una nación ya vencida militarmente, a la que se debía más bien tratar con las consideraciones dispensadas a una alta cultura[6]. López de Gómara, historiador asalariado de Cortés, traducido en toda Europa, trataba de justificar la acción bélica de España diciendo que había que imponerse a pueblos bárbaros, idólatras, antropófagos y libertinos.

A la edición española de 1609 siguen la edición francesa, en 1633; la inglesa, en 1688; la holandesa, en 1705, así un sinnúmero de reediciones hasta el siglo XIX. La primera edición francesa, publicada en París «con la aprobación y los privilegios del rey», aparece con el título de *Le commentaire royal ou l'histoire des Inças rois du Pérou. Ecrite en langue péruvienne par l'Inca Garcilaso della Vega et fidelement traduit sur la version espagno-*

[6] *Montiel, Edgar.* Inca Garcilaso. Identidad de la historia. *Cuadernos Americanos, UNAM, México 1990.*

la par J. Boudoin. El traductor es uno de los fundadores de la Academia Francesa. Merece particular atención la edición en dos volúmenes de 1744, abreviada pero ampliamente anotada y comentada por los científicos de nota de ese momento. Allí se toma los *Comentarios* como un testimonio de valor científico y simbólicamente se coteja al Inca Garcilaso con eminentes naturalistas y viajeros filósofos del Siglo de las Luces, quienes firman las anotaciones al pie de página, confirmando o haciendo precisiones a lo señalado por Garcilaso. Entre ellos están La Condamine, Godin, Frezier, Fuillée, Gage, Margrave y Pifon, entre otros.

¿Qué de novedoso revela Garcilaso a sus lectores? El Inca muestra lo que era el Imperio Inca, su férrea organización social, su estructuración comunitaria, su distribución de la tierra, el colectivismo agrario, su monoteísmo esencial (*Pachacamac*, el dios principal, el que anima todo). Señala sus logros en el campo de la agricultura, la hidráulica, la arquitectura, la ingeniería civil (caminos que van del Cuzco a Quito, ciudades ciclópeas como Cuzco y Machu Picchu), la fineza de su orfebrería y textilería, la profundidad de sus conocimientos astrológicos. No deja de señalar Garcilaso los avances logrados en la domesticación de animales y plantas, como la papa, que originalmente era un tubérculo venenoso.

Conocer la existencia de una sociedad planificada, equitativa, con una intervención vertical del Estado, una organización social decimal y una arquitectura geométrica, fue motivo de asombro e inspiración para los utopistas y reformadores de los siglos XVII y XVIII. En una Europa sedienta de igualdad, ansiosa de reformas (*Pachacutek*, «reformador del mundo», fue asumido como símbolo), la sociedad inca mostraba que *otra* organización social era posible en el mundo, que la repartición de bienes y riquezas era un ideal terrenal, que podía haber otra manera de concebir la relación hombre-naturaleza-Estado; no como oposiciones de juegos dialécticos sino como complementos armónicos, tal como ya lo estaban haciendo las repúblicas de jesuitas en el Paraguay, inspirados en el incanato.

La visión del mundo inca transmitido por Garcilaso se encuentra tanto en Campanella, Bacon, como en Morelly, el utopista francés autor del *Código de la naturaleza* (1753), ecologista *avant la lettre*, que tanto influyó en los pensadores de la Revolución Francesa y en los socialistas utópicos del siglo XIX. Montesquieu anota el libro de Garcilaso, Voltaire los hace leer a sus discípulas, como Madame De Graffigny (que escribe *Lettres d'une péruvienne*), y se inspira él mismo para escribir la pieza teatral *Alzire.* El igualitarismo inca resulta de gran utilidad para Rousseau. Marmontel escribe una novela histórica recibida con mucho éxito, *Les Incas ou la destruction de l'empire du Pérou,* en el que Las Casas y el Inca Garcilaso son sus principales informantes. El impacto llega al teatro y la ópera, América



se pone nuevamente de moda a mediados del siglo XVIII y casi nace una nueva leyenda: la *leyenda rosa.* La ópera *Las indias galantes,* de Rameau, alcanza un enorme éxito. Offenbach y Prosper Merimée realizan obras semejantes.

El parto de la modernidad

Filósofos, moralistas, políticos, artistas, dramaturgos, compositores, monárquicos y burgueses como reformistas y revolucionarios, harán de los incas y el mundo americano un motivo de inspiración y una argucia para hacer aflorar sus propios anhelos y proyectos. El Otro ya no es un simple reflejo en el espejo sino que se ha interiorizado en la visión de Europa. Uno y Otro ya miran con ojos semejantes: son las trampas de la alteridad. El objeto en el centro del espejo es infinita en su proyección.

Por eso no llama la atención que ya en el lance de la Revolución Francesa, la Academia de Lyon convoque a un concurso cuyo tema revele de entrada la nueva vocación universalista: *La influencia del descubrimiento de América sobre la felicidad del género humano.* Las huellas de Garcilaso se encuentran en muchos participantes, pero en particular en el trabajo ganador, del abate Genty, que lo interpreta en un contexto ya propio del debate que suscita la Revolución; él estima que la propiedad colectiva ha hecho de los incas un pueblo feliz, pero que la ausencia de propiedad individual ha sido un motivo de debilidad que a la postre ha permitido la implantación de los conquistadores: «los diversos monumentos y todas las producciones del arte no eran debidos más que a los esfuerzos prodigiosos de paciencia y de industria; la mayor parte de la actividad nacional se consumía inútilmente, a falta de instrumentos propios para dirigirla y para multiplicar sus efectos»[7].

Tesis sugerente y polémica. Jamás sospecharía el Inca Garcilaso o el padre Las Casas que sus enseñanzas estarían presentes en los debates apasionados de la Revolución Francesa. De este modo América, la *otredad,* distinta en sus hombres, su geografía y sus culturas, se encuentra inmersa en otro poderoso proceso histórico, como fue la Revolución Francesa. Ésta llevará su mensaje universalizante al mundo con esos sentimientos de justicia, reforma y modernidad que le dieron hombres como el Inca Garcilaso y Bartolomé de las Casas. De ser un referente geográfico (prueba de la redondez de la tierra), de objetos preciosos para crear la economía-mundo (fuente de minerales y vegetales), América se convertía además en referente de las ideas y los proyectos de sociedad, armas de la naturaleza y el espíritu con las que América entra a la Edad Contemporánea. En el parto de

[7] *Citado por Louis Baudin en* L'Empire socialiste des Inkas. *Versión española publicada por editorial Zig-Zag, de Chile, en 1943.*



la modernidad América puso el dolor y la esperanza. Un ciclo se cerraba para abrirse otro. La alteridad frente al espejo es como mirar al futuro.

Edgar Montiel

Sor Juana Inés de la Cruz



Lo femenino en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*

A pesar de que del conjunto de escritos que es en realidad *El zorro de arriba y el zorro de abajo,* José María Arguedas, no se desprende como conclusión de una primera lectura que la configuración del mundo femenino tenga un peso significativo, pues el elenco de nombres y personajes masculinos supera en número a los femeninos, el seguimiento atento de la aparición y desarrollo de las figuras femeninas conduce poco a poco a comprender que ellas no se agotan en el trazo más o menos firme de algunos personajes o conjunto de ellos, sino que un oscuro sistema de relaciones las conecta, en los diversos estratos de la obra, a temas concernientes a la femineidad, a una visión simbólica que abarca la naturaleza y que se refleja en la organización del microcosmos de la novela, y a sugerir una vía de comprensión de los rasgos autobiográficos que el autor incluye.

Sabido es que en *El zorro...* Arguedas quiso distinguir los niveles de los diarios, los diálogos entre los zorros, y la novela propiamente dicha, pero que admitió también que éstos, inevitablemente, se interrelacionan unos con otros, creando un sistema que enlaza abiertamente la autobiografía, el mito y la ficción literaria. En lo que respecta a las figuras femeninas hay que decir que frente al estatuto de ficticias de las que aparecen en los capítulos de la novela, las que provienen de la autobiografía y del mito no son producto de la creación de Arguedas. Las que se mencionan en los diarios nacen de los recuerdos remotos o recientes del narrador; las que tienen que ver con el mito (en los diálogos o fuera de ellos) forman parte del patrimonio ancestral del pueblo quechua, al que pertenece Arguedas, pero no se puede dejar de considerar la intervención previa del autor en los textos míticos, en su calidad de traductor del quechua al español. Bastaría, para poner de relieve el carácter de esta intervención, comparar la

traducción de Arguedas de los mitos de Huarochirí con las realizadas por otros, sobre todo en lo tocante a los personajes que nos interesan.

En los tres diarios, estas figuras se hallan en la base de obsesiones que, en relación con la femineidad, son rastreables desde obras anteriores del escritor peruano y han motivado personificaciones literarias. La visión de la mujer como reveladora del misterio de la sexualidad está presente desde sus primeros cuentos y es predominante respecto a otras funciones, pero el signo de esa revelación es el conflicto, en parte moral y religioso, en parte psicológico. Al lado de estas figuras perturbadoras se hallan aquellas otras que cumplen una función protectora asociada al rol materno, aunque no a la madre en sí misma; en la narrativa de Arguedas la madre es prácticamente un personaje ausente, pero su acción es cubierta por otros personajes, por lo general provenientes del mundo andino, y hasta por entidades abstractas y elementos de la naturaleza.

En el Primer Diario, el narrador recuerda a Fidela y a doña Fabiana, ambas envueltas en un episodio que se remonta a su infancia. Fidela es una imagen perturbadora que, desde el pasado, aún tiene ese poder sobre quien, en la crisis final de su existencia, escribe el relato. En efecto, la narración de este episodio (que hipotéticamente se dirige a João Guimaraes Rosa, ya muerto) se halla precedido por el anuncio «te voy a contar de algún modo en qué consiste ese veneno mío»[1]. El discurso que sigue (17 de mayo), entrecortado por otras consideraciones, es prueba de la dificultad de plasmar en palabras el recuerdo, que finalmente se expresa de esta forma: «No, João: no vi nada cuando Fidela me tocó el vientre y sus dedos, como arañas caldeadas, medio desesperadas, me acariciaban. Sentí como que el aire se ponía sofocado, creí que me mandaban la muerte en forma de aire caliente. Todo mi cuerpo anhelaba. Ella alzó el poncho que me cubría. No nos desnudábamos, en ese frío, los muchachos. Fidela se echó a mi lado. Se había levantado el traje: le toqué el cuerpo con mis manos. A través de la piel de mis manos, cuarteada por la helada, sentí la sofocación de su garganta, mientras mi cuerpo pesaba y mi ánima se encomendaba a los santos, en oraciones quechuas. Ella me levantó sobre su cuerpo. Y el dulce arcano maldecido, João, donde se forma la vida, la hiel del sol que bebes en la oscuridad con cada poro que es como lengua de huahua...» (págs. 30-31).

La cocinera india doña Fabiana, en cambio, aparece fugazmente como imagen protectora, que indirectamente contrarresta la no aceptada atracción de la otra. «Yo estaba detrás de doña Fabiana, me apoyaba en el rebozo de la india. Otra vez, la viajera, esa desconocida, me miró con intención...» (pág. 31). A la Virgen, figura femenina ejemplar en el marco de la religión católica, apela el mismo niño del recuerdo cuando la culpa y

[1] *Para las citas de la obra, uso la primera edición: Buenos Aires, Editorial Losada, S.A., 1971; 298 páginas.*



el dolor de la soledad se hacen insoportables, pidiéndole que lo haga morir (V. págs. 16 y 29). Aun considerando ineficaz la imploración, la Virgen no deja de representar a la madre protectora por excelencia, encargada de salvar del sufrimiento.

La mención a Carmen Taripha, la que fue informante del padre Lira, se inserta en otro contexto, el antropológico-cultural, que fue el campo profesional paralelo en el que se desenvolvió Arguedas. Carmen Taripha es, de algún modo, la fuerza de la voz en un pueblo que transmite sus historias oralmente, frente a la fuerza de la letra escrita en la cultura occidental. En medio de un largo discurso en el que salen a flote nombres de escritores latinoamericanos y modos de ver la literatura, Taripha, la narradora oral sólo comparable a García Márquez entre los escritores, crece como una figura que no sólo dice sino que tiene el poder de transformarse y de transformar el mundo a su alrededor. La fuerza de la palabra viva conectada al lenguaje de la naturaleza es elevada por Arguedas a un nivel más efectivo que el de la palabra escrita: su inclusión en la evaluación indirecta de modos de escritura, que lleva a cabo en este diario, tiene el sentido de una propuesta como modelo, que además proyecta su influencia a la acción de los propios zorros dentro de la novela.

En el Segundo Diario aparecen mencionadas sólo tres figuras femeninas, dos de ellas muy rápidamente: la doctora Hoffmann, con quien el narrador ha hablado muchas veces del miedo, y Angelita Heinecke o «mamá Angelita» (la denominación no requiere comentarios), en cuya casa, en Santiago de Chile, halla el refugio para iniciar el tercer capítulo de su novela. La «negrita» que encuentra en Nueva York, a la que conquista hablándole en quechua, es definida como una «mariposa nocturna» y de su breve encuentro se derivan sentimientos contradictorios de «miedo y triunfo».

En el Tercer Diario, Arguedas hace referencia a la relación con su mujer como marcada por el miedo: «Por primera vez viví en un estado de integración feliz con mi mujer. Por primera vez no sentí temor a la mujer amada, sino, por el contrario, felicidad sólo a instantes espantada» (págs. 205-206). La otra figura femenina mencionada es «una profesora muy gorda», de la Universidad de Valparaíso, que al cantar y, sobre todo, al bailar produce una sensación de encantamiento en el narrador similar a la de ciertas flores de las quebradas andinas. Aunque no tiene, en el contexto de los diarios, la fuerza transformadora de Carmen Taripha, es sin duda con ella con la que se conecta, y la energía que pone al bailar transmite, al menos, un poder evocador.

La presencia de figuras femeninas en los diálogos entre los zorros tiene en común con los diarios el hecho de ser referencias hechas por otros, en este caso por las figuras míticas convertidas en personajes de la obra,

y no personajes actuantes, como sucede en el cuerpo de la novela propiamente dicha, dividida en partes y capítulos. Los zorros, en los diálogos, son narradores y comentadores, y con sus intervenciones enlazan los diarios y el relato mítico al cuerpo de la novela.

En el primer diálogo, los zorros hablan de dos figuras mencionadas en el Primer Diario: Fidela y la Virgen. Acerca de Fidela, el zorro de arriba da cuenta sólo de su partida de ese mundo y sugiere que, al igual que el muchacho del diario, se ha dirigido al mundo de abajo. La Virgen aparece, junto con un elemento de la naturaleza andina, el *ima sapra,* como fuente de confianza y de miedo, dos sentimientos opuestos, y también como origen del forasterismo o fenómeno migratorio. Al introducir el ámbito en el que se va a desarrollar la ficción, el puerto de Chimbote, el zorro de abajo se refiere a una figura colectiva, las prostitutas, que según él es característica de su mundo. Tanto Fidela, la mujer preñada, como las prostitutas, están marcadas en función de su sexualidad; frente a ellas, y más allá de su simbología religiosa y cultural en el mundo andino, la Virgen representa, obviamente, un signo negativo en términos de sexualidad.

Es en el segundo diálogo en el que los zorros hacen una relación sucinta de dos mitos de Huarochirí, y por ello las figuras femeninas que aquí aparecen provienen de esos mitos. En el episodio mítico recordado por el zorro de abajo, que gira en torno al héroe Huatyacuri, son dos las mujeres aludidas: la esposa de Huatyacuri, que en esta versión no aparece con su nombre (Chaupiñamca, según el texto mítico), y la mujer del yerno de Tamtañamca, el rival de aquél. Ambas cumplen un rol adyuvante de las empresas de sus esposos, pero mientras la primera es vista positivamente por ser la mujer del héroe, la segunda, por ser la pareja del antihéroe, recibe un castigo: es convertida en «milagrosa ramera de piedra». Hay que anotar que en esta versión reducida del mito se omite cualquier referencia a otro personaje, la mujer de Tamtañamca, que en el texto de Huarochirí es el origen del mal que conduce al enfrentamiento entre Huatyacuri y su desafiante; la falta cometida por la mujer era también de orden sexual.

El otro episodio mítico, el que tiene como protagonista a Tutaykire y que es narrado por el zorro de arriba, incluye a una sola figura femenina, a la que se denomina «virgen ramera», y que cumple la función de detener, engañar y dispersar al «guerrero de arriba» cuando éste se dirigía al mundo de abajo, en un valle «yunga» de ese mundo. Como su nombre lo indica, la mujer del mito lo detiene mediante la atracción sexual; «una virgen ramera que lo esperó con las piernas desnudas, abiertas, los senos descubiertos y un cántaro de chicha» (pág. 61). No sólo se asocia esta mujer a la «milagrosa ramera de piedra» del otro episodio mítico (que, además, en el texto original queda fijada en un lugar del camino entre arriba y abajo,



«con sus piernas humanas y su sexo visibles»), y al conjunto de las prostitutas del primer diálogo, y a la Fidela del Primer Diario, y a todas las imágenes perturbadoras de lo femenino hasta aquí mencionadas, sino que su propia denominación sintetiza los términos opuestos que venimos siguiendo: lo virginal, puro y protector, por un lado; lo contaminado, sucio y perturbador, por otro. En el primer capítulo de la novela, en el contexto de una descripción del cerro El Dorado, en Chimbote, el narrador recuerda el episodio de Tutaykire y dicha figura femenina de esta manera: «Tutaykire quedó atrapado por una "zorra" dulce y contraria» (pág. 37).

En el cuerpo de la novela pocos son los personajes femeninos, pero, sobre todo, muy escasos los que pueden ser individualizados. La tendencia del relato respecto a este género de presencias es su presentación en forma colectiva y con frecuencia anónima. Así observamos a las mujeres que pueblan el mercado, las barriadas y las escenas en el cementerio. Muy semejantes entre sí son aquellas que desempeñan el rol de ser la mujer de un personaje masculino por lo general más desarrollado, y se caracterizan por ser trabajadoras y hacerse cargo de los hijos; no todas ellas reciben un nombre propio y de muy pocas se narra alguna historia. De Jesusa, por ejemplo, la mujer de Esteban de la Cruz, conocemos algo de su pasado sólo porque se reconstruye la historia de su marido. En todo caso, estas figuras femeninas, aunque bastante opacadas, demuestran capacidad de organización y empuje para sacar adelante la familia. Se asocian casi siempre a la imagen de la madre protectora.

La madre Kinsley, una monja norteamericana de la que se habla en la Segunda Parte, de haber tenido un desarrollo mayor habría sido equiparable a Maxwell, un personaje norteamericano de gran importancia en la novela. Su esbozo nos la presenta como vinculada al tema del forasterismo, pero al contrario de lo que sucede con los personajes que llegan a Chimbote desde otros lugares del Perú, cuya evolución es negativa, la madre Kinsley representa el camino contrario: llega del exterior y su transformación es positiva. La visión fugaz que de ella se tiene permite asociarla a la versión virginal de lo femenino.

Frente a éstas, el colectivo de las prostitutas, sobre todo en el primer capítulo, alcanza una nitidez y un peso que no tienen otras figuras femeninas. En gran medida, el ámbito en el que transcurre la mayor parte de este capítulo les da relieve, pero su notoriedad en el relato tiene que ver más que nada con otra elección hecha por el narrador. El prostíbulo se halla estratificado en tres niveles: pabellón rosado, pabellón blanco y corral, descritos con detalle por el narrador, y que refleja otras estratificaciones visibles en la sociedad. Las prostitutas no se distinguen entre sí por su oficio, sino por el modo de ejercerlo, por su proveniencia y por su con-



dición racial y cultural. En el pabellón rosado se encuentran sobre todo mujeres blancas, de la costa peruana, y también extranjeras, como «La Argentina». En el pabellón blanco se hallan más frecuentemente las mestizas; y en el corral, no sólo algunas mestizas sino sobre todo serranas explotadas que hablan quechua. Las prostitutas del corral permanecen con las piernas abiertas, mostrando el sexo, como las dos mujeres míticas indicadas más arriba y que, al parecer, han servido como modelo. En lo que respecta a los nombres, la mayoría de las prostitutas son conocidas por apelativos: «La Muda», «La China», «La Flaca», «La Narizona», tal como la mayor parte de los pescadores y jefes de embarcaciones que se relacionan con ellas.

Algunas de estas rameras prolongan su actuación fuera del prostíbulo, o posibilitan una relación con otros niveles de la obra. Orfa, una de las «tres putas del corral» que suben el cerro de arena, es descrita como una mujer deshonrada, de familia de hacendados de Cajamarca, que ha sido expulsada, y tiene un hijo cuyo pecho es blanquísimo; este descubrimiento hace que una de sus compañeras cambie el trato que le da por el de «señorita». Orfa, cuyo verdadero nombre es otro y sobre la que Arguedas advierte en el Último Diario que habría terminado suicidándose con su hijo, ofrece algunos motivos para considerarla una prolongación, o ampliación, en la novela de la Fidela del Primer Diario.

Paula Melchora, también puta del corral y hablante quechua, preñada por un personaje despreciable (Tinoco), es la creadora de un canto, entonado «con la melodía de un carnaval muy antiguo», en el que se sintetiza una visión negativa del puerto de Chimbote y de algunos de sus personajes. La mujer que canta y baila es descrita por su compañera en un rasgo peculiar: «vio que los ojos de la mujer se achicaban, toda la cavidad de los ojos y parte de la frente se arrugaban, y así, en esa cara apretada, vio que la gran bahía, el más intenso puerto pesquero, se concentraba en las arrugas del ojo de su compañera» (págs. 57-58). Es decir, antes de cantar y bailar y como preámbulo a la segunda aparición de los zorros, Paula Melchora sufre en una parte de su cuerpo una leve transformación e integra su rostro con el paisaje de la bahía. Una integración de este tipo la desarrollará, en el tercer capítulo, Diego, la personificación novelesca del zorro de abajo. Más adelante, en el capítulo II, Paula Melchora recita una oración en quechua que hace referencia esta vez a una serie de elementos del mundo de arriba; su discurso, mucho más lírico que el primero, envuelve la naturaleza o se sumerge en ella, y dentro del conjunto de la obra se relaciona con las descripciones que hace el narrador de los diarios, en las que no está ausente el sincretismo. Así: «Dios, agua, milagro, santa estrella matutina; pez que sales como flecha de la piedra verde, de la cabelle-



ra ondulante que juega en la corriente, yerba del río; sombra de la libélula que prende sus ojos grandes en el agua de los remansos; salvajina que cuelga de los árboles y dejas tu polvo para siempre en la vida del que te bebe sin saber o sabiendo...» (pág. 82). En sus dos aspectos, como cantora observadora del mundo de abajo y como cantora identificada con el mundo de arriba, Paula Melchora puede considerarse la prolongación en forma novelesca de la figura de Carmen Taripha, la narradora oral que con su voz y su cuerpo imitaba a los animales hasta identificarse con ellos.

Otra ramera, esta del pabellón blanco, que es nombrada como «la gorda», protagoniza también otra escena de baile que hay que destacar. La descripción de «la gorda», bailando guaracha con Maxwell, es planteada primero en términos de energía y de exhuberancia, y luego: «cada aleteo de sus brazos y de su cuello y la tembladera de su barriga y de sus nalgas trasmitían a putas y clientes el ansia de estar en silencio, oyendo, recibiendo,...» (pág. 42). Si volvemos a la breve escena relatada en el Tercer Diario, cuando se describe a la profesora gorda de Valparaíso bailando, encontraremos una gran similitud con el fragmento citado: «cantó y bailó en la fiesta de modo que, primero, sumió en la meditación, diré en el silencio, a cada quien, silencio que el cuerpo necesita para abrir todos sus poros y cargarse de luces y recuerdos...» (pág. 209). De la confrontación textual se deriva otra comprobación del pasaje de una figura femenina de un nivel a otro, en el cual encuentra prolongación y modificación. Las figuras halladas en la vida real (fuente de los diarios) y en los relatos míticos, son aprovechadas como material novelesco y las huellas de esa transformación dejadas a la vista. En este punto del análisis hay que concluir que las figuras femeninas de mayor carga significativa en la novela y con enlaces reconocibles en otros niveles de la obra, pertenecen al círculo de las prostitutas y, de preferencia, al estrato más bajo de ese ambiente: el corral. Pero hay que observar también que la función de éstas no se agota en el asunto de la sexualidad, sino que se vincula a otras unidades temáticas importantes, como el forasterismo, y la concepción de la música (canto y baile) como un lenguaje directamente conectado con la naturaleza, con las que se relacionan Orfa, y Paula Melchora y «la gorda», respectivamente.

Sin embargo, a pesar de estas correlaciones, la visión de lo femenino como conjunto que trasciende las mujeres mencionadas y actuantes, está indudablemente ligada al tema de la sexualidad. A través de lo expuesto se deduce que si bien la prostitución es el signo más visible de la misma, no por ello debe dejar de considerarse su opuesto en la obra, la virginidad, tal vez el modelo virtual siempre destruido por la experiencia concreta.

Diversas instancias lingüísticas unen también este tema y lo femenino. En el plano de la elección de vocablos es constante el uso de los sustanti-



vos «zorra» y «concha», que son variantes jergales para designar el órgano sexual de la mujer, significando el primero también prostituta. Por otro lado, cada vez que se habla del mar en forma ambigua, presuponiendo también otro valor, se le aplica el género femenino. Pero además, y para configurar un símbolo, la mar es zorra, la mar es concha, la mar es puta. Citemos sólo un ejemplo del primer capítulo: «La mar es la más grande concha chupadora del mundo» (pág. 34). En el nuevo mito que la novela crea, la mar reproduce a nivel simbólico la función que la prostitución cumple en el Chimbote de la novela, y que la «virgen ramera» lleva a cabo en el mito; así como ésta detiene y engaña al héroe Tutaykire cuando va al mundo de abajo, la prostitución es un ardid organizado por el grupo dominante vinculado a la industria de la harina de pescado para detener el progreso económico y social de sus trabajadores. En la mar prostituida y explotada los pescadores hallan la satisfacción momentánea de sus deseos y alimentan la ilusión de un poder que definen en términos sexuales. La mar, como las prostitutas y la mujer del mito, los atrapa y los desvía de sus intenciones primeras.

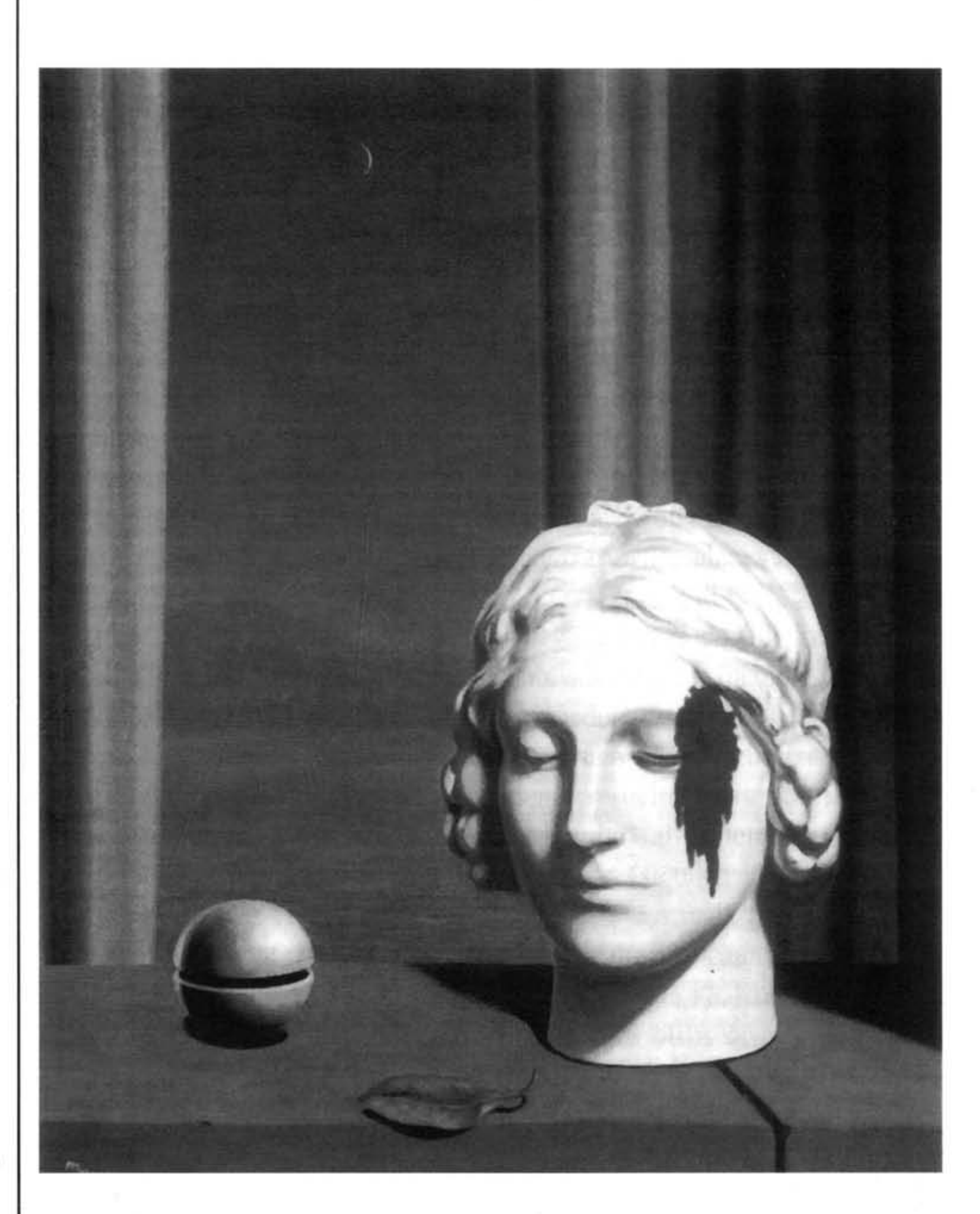
En lo que se refiere a tres frases ya citadas, relativas a las mujeres de los relatos míticos, hay que precisar primero que pertenecen a la versión novelesca del mito y no a la traducción que Arguedas hizo directamente del quechua, por lo tanto han pasado por un proceso de metaforización adicional. Tanto «milagrosa ramera de piedra» como «virgen ramera» son metáforas que condensan términos opuestos de lo femenino en la obra, y que remiten a sentidos de pureza y de corrupción, así como señalan la influencia de conceptos de la religión católica. La otra frase, «una "zorra" dulce y contraria», indica la función de contrariar los planes de protagonistas míticos y novelescos.

A través de diarios, diálogos de zorros y novela es posible percibir con respecto a lo femenino sentimientos ambivalentes, excepción hecha de la figura de Carmen Taripha, más que nada modelo de narratividad y alguien con quien el narrador de los diarios no tuvo una relación directa. La oposición virginidad/prostitución, aparentemente resuelta en la novela a favor de la segunda, pues hasta la mar, «agua limpita» al principio, es contaminada por la explotación, es el reflejo de una visión en la que habita lo contrapuesto y en la que esa cohabitación está marcada por el conflicto. El miedo y la confusión que palpitan en los diarios cuando el narrador revive encuentros sexuales, y que en el contexto que analizamos tienen su origen en la relación con Fidela, proyectan a los otros niveles de la obra su efecto perturbador. Pero, a su vez, la perturbación se asienta en la dualidad y en su no resolución definitiva. El discurso tantas veces repetido de la naturaleza escindida de Arguedas, debido a la convivencia en él de

dos culturas, podría alimentarse también de las consideraciones hechas acerca de este tema, sobre todo si tomamos en cuenta un sentido amplio del concepto cultura y si no perdemos de vista la incidencia de un catolicismo tradicional, que define en términos de culpa y de pecado cualquier alejamiento del ideal de pureza. Una conciencia que quiera mantener vigentes los dos extremos inconciliables puede quedar sumergida en los horrores del miedo.

Ana María Gazzolo





René Magritte:
***La memoria* (1954)**



Umberto Eco: el cuento de la buena pipa

Resulta obvio decir que el signo ha sido y es la preocupación principal de Umberto Eco. Menos obvio puede resultar, en cambio, desglosar el tema del signo en sus elementos problemáticos. En efecto, sabemos que un signo sólo puede explicarse por otros signos, que necesitan de otros signos para explicarse y así hasta cerrar una circunferencia de elementos limitados, o sea, construir una tautología, o dispararse hacia el infinito, sin esperanza de llegar a ningún lugar preciso.

En esta encrucijada de la significación como repetitiva o abismal aparece el asunto del sentido. Podemos decir que el signo se significa y, entonces, no significa nada, o que no acaba de significarse, que es la manera opuesta de significar nada, pero que, en cualquier caso, todo signo tiene sentido, bien sea porque alguien lo siente en el momento de percibirlo, o porque el proceso de significación traza algún itinerario en el que se pueden identificar o, al menos, esbozar puntos de recorrido y de llegada.

El sentido como inmanencia *(lo sentido)* es la plena presencia, el momento único lleno de sí mismo. Como de lo único no hay ciencia, de nada sirve admitirlo a la hora de explicarlo. No se puede explicar lo que no se puede comparar.

El sentido como recorrido se puede, al menos, narrar. La narración tiene la ventaja de asemejarse a su objeto y de pasar de lo que parece inmanente a lo que parece trascendente, es decir: de lo que está oculto a lo que se manifiesta. De tal modo, lo manifiesto actúa como finalidad y el proceso de descubrir lo cubierto (el *décryptage*, si se prefiere) cumple la doble función de narrar un itinerario y de dotarlo de sentido. La significación se torna historia y el sentido, productividad histórica.

Esta breve introducción puede explicar el interés de Eco por la narrativa, reiterado en las conferencias Norton que pronunció en la universidad

de Harvard entre 1992 y 1993, y que ahora recoge en forma de libro (*Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano, 1994). A cuento de lo desarrollado, por ejemplo, en *Lector in fabula*, estas conferencias iluminan con gran eficacia otras zonas de la producción de Eco a las que reúne un mismo aire de familia.

En *Obra abierta* tomó partido por una noción de la obra de arte en tanto sistema de signos que actúa, estructuralmente, como un mensaje, pero que, en sentido estricto, no lo es, ya que se caracteriza por la ambigüedad y la indeterminación. El signo estético es un significante abierto, que no cesa de significar: es del orden de la significancia, o sea, de lo poético, y no de la significación, o sea, de lo comunicativo. Eco retoma la propuesta simbolista de un signo poético que se caracteriza por su productividad, por su aparición en el poema, y que no cesa de significar porque alude a lo inefable, la nada y el silencio, es decir, que no cesa de significar porque no puede producir un definitivo significado.

Al estudiar la estética medieval y meterse en las poéticas de Joyce, Eco razona, por oposición, sobre lo mismo. En Joyce, la dualidad de estéticas lleva a la escolástica, que proclama la armonía del signo y la cosa en la unidad de la sustancia, y también lleva a lo contrario, a la mencionada construcción simbolista, de ascendencia barroca.

En *La estructura ausente*, Eco ha examinado toda una época de la cultura occidental a la luz de una clave semiótica, llegando a la conclusión de que la Estructura de las estructuras está ausente, que no hay Código de los códigos ni Libro de los libros. De algún modo, *La busca de la lengua perfecta* es el recorrido positivo de aquella negatividad, la historia de las numerosas tentativas para construir la Lengua de las lenguas y el perdido origen de toda significación, que restituya a los signos la plenitud y la inmovilidad de su efecto semiótico.

Los hombres, a sabiendas de que no daremos con él, buscamos el Signo de los signos, que viene a ser la marca de una falta. Nuestra historia es la productividad que resulta de perseguir lo inhallable. Lo mejor que podemos hacer con esa historia que nos define con su (nuestra) inconclusión, es contarla. De nuevo, el eco de aquellas preocupaciones de Eco es la narración, sus componentes estructurales, su calidad (lo narrativo).

Eco ha definido, hace tiempo, la realidad textual como una *máquina indolente* en la que confluyen las actividades de varios sujetos imaginarios. El principal es el lector, que la pone en marcha, pero que pierde su tersura al entrar en acción. La máquina perezosa que él estimula al trabajo, lo incluye en su estructura y le plantea sus exigencias. El lector no es cada cual, yo, tú, él, Perico o Maruja. El lector es quien está previsto como tal en el texto y en el que tiene un lugar determinado y un contenido indeter-



minado, ya que es un lector que está siempre por crearse. Es una función pública, que se constituye en un afuera del sujeto empírico, o sea, cada cual, y que nada tiene que ver con el típico lector subjetivo o caníbal, que «sueña con los ojos abiertos» y que privatiza el texto, negándose a interpretarlo y utilizándolo como un instrumento.

Tal lector *modelo* es un ente ficticio, un retrato en clave de fantasma que el lector empírico descubre en el texto mismo. Sólo existe durante la lectura o, si se prefiere, más ampliamente, durante la relectura o evocación de la lectura (¿qué otra cosa es la literatura, fuera de las instituciones escolares y patrióticas?) y existe en relación a otro retrato fantasmático, el *autor modelo*. Éste no es el autor empírico del texto, autor del que podemos no saber nada o del que puede no saberse nada (en el caso de los autores anónimos). Si sabemos mucho del autor empírico, de la biografía de Fulano o Mengano, podemos leer en sentido contrario a la lectura literaria, tomando el texto como apéndice de un Texto Mayor: la Vida del Autor, del cual sus textos son los síntomas privilegiados.

A su vez, el lector modelo admite dos niveles: uno, el primario, la curiosidad por seguir el hilo de la historia; otro, secundario, la investigación por el tipo de lector que el texto propone y por los recursos que el supuesto autor ha empleado para construirlo. De modo que el texto dice a «su» lector algunas cosas (no todas las que el lector puede entender: esto volvería infinito a cualquier texto) y el lector está en libertad de escoger la clave que más razonable le parezca. A medida que vamos de una narrativa sistemática hacia una narrativa experimental, el lector va teniendo mayor amplitud de elección. Diríamos que puede elegir más un lector de *El Quijote* que otro de *La comedia humana*, más el de Kafka que el de Zola. Hay lectores de historias y lectores de estructuras. No deberían excluirse, sino complementarse. Cuando leemos una fábula de la cual, además, podemos identificar las estrategias, leemos, al menos, dos fábulas.

Ahora bien: no está prohibido al lector «salirse» del texto e incorporar a la lectura sus experiencias, sobre todo sus experiencias como lector de otros textos. Ésta es la cuota de indeterminación que todo texto ha de conceder a su lector, por modélico que resulte. Hay también un asunto de competencias: un lector de 1920 se enfrenta con *El Quijote* dotado de mayores competencias que un lector de 1620, entre otras cosas porque en los tres siglos mediantes ha habido numerosas lecturas de *El Quijote*. Ni Cervantes ni el autor modélico de *El Quijote* pudieron prever este aumento de competencias. Diríamos, entonces, que el modelo de lector que un texto propone contiene una zona de conjetura, como también hay elementos conjeturales en la figura del autor, sea empírico o modélico. Tal juego especu-

lar de conjeturas conserva la apertura del texto, según la vieja postulación de Eco: la *opera aperta.*

A través de las fracturas del texto, el lector accede a tres componentes principales: la intriga, la fábula y el discurso. Los dos últimos son indispensables, en tanto el primero puede faltar. La diferencia entre *intreccio* y *fabula* se corresponde, más o menos, con lo que en inglés se denomina *story* o *tale* y *plot.* Los cuentos en particular y las estructuras narrativas que se pueden identificar, reiterativas, en todo cuento particular. La historia y el mito, si se prefiere.

Una narrativa muy institucional tiende a someter la estructura a la intriga y ésta, a la fábula. La retórica sirve al cuento y el cuento sirve al mito. Esta estrategia jerarquizada y armónica construye un artefacto confortable, que nos consuela del mundo «real», que es complejo, contradictorio y provocador. Una narrativa experimental, sobre todo la propuesta por las vanguardias, invierte el recorrido, haciendo del mundo narrativo un espacio inconfortable y problemático, que recoge la complejidad, la contradicción y la provocación de «la vida real».

Más claro se ve el constructo precedente si se lo considera desde una perspectiva temporal.

Al leer un relato tenemos tres órdenes de tiempo: el de la narración, el del discurso narrativo y el de la lectura. Por ejemplo: si en una novela se cuenta la historia de un personaje que vive ochenta años, tal es el tiempo de la narración. El narrador, por supuesto, no propone un texto que tarde ochenta años en ser leído, sino otro tiempo, que es el del discurso. Por fin, está el tiempo que el lector emplea para leer el texto y que, en principio, físicamente, coincide con el segundo.

En un filme, el tiempo de la narración y el del discurso pueden excepcionalmente coincidir (la acción dura lo mismo que el filme), aunque, normalmente, es más breve el segundo. En la música no pueden disentir, se confunden plenamente. En la lectura, la posibilidad de releer un texto hace que el tiempo del discurso y el tiempo de la lectura, coincidentes, en principio, en lo físico, puedan diferir. Imaginariamente, difieren siempre, porque el tiempo del discurso es inherente al texto y el de la lectura, al lector. Quedaría por ver qué pasa con la contemplación de una obra inmóvil, cuyo tiempo de discurso es nulo (un cuadro, un edificio). Aquí habría sólo tiempo de la narración (si el cuadro cuenta una historia) y el tiempo de *circunnavegación* de la obra.

Al desmontar la unidad del tiempo, la lectura señala que la historia (y, si se quiere, también, la Historia) tiene una trama temporal plural y recapitulante. En la historia se puede volver, siempre que se sepa que se está volviendo. De lo contrario, existe una compulsión de repetición y se ignora



el episodio sobre el cual se vuelve. La tragedia se repite en clave de farsa, según quería Hegel.

Lo mismo puede decirse en cuanto al pacto de verosimilitud. Mientras el autor finge afirmar una verdad, el lector finge aceptarla. Ambos buscan un lugar del tiempo y del espacio en el cual ha ocurrido «verdaderamente» lo narrado. Y al buscarlo y hallarlo, resulta el efecto de la narración: el espacio narrativo. Para Eco, tiene forma de bosque y sus senderos se bifurcan, son una promesa de inmortalidad proliferante. Por eso invoca a Borges al empezar sus conferencias. Y no invoca a Heidegger, porque estos senderos no son los cortafuegos del filósofo alemán, que llegan al claro del bosque. Lo que Eco nos propone tiene que ver con la productividad del lenguaje y no con la iluminación reveladora del ser que deposita en la obra de arte una verdad que subsiste a precio de no discurrirse sobre ella.

Lo verosímil nos lleva al obvio vínculo entre ficción y realidad. Eco no se pone a marcar diferencias sustanciales. Tampoco estructurales. Lo que diferencia a un personaje real de otro narrativo (ambos acaban por ser igualmente ficciones de la memoria) es que del personaje real no podemos saberlo todo y, en cambio, del personaje narrativo tenemos todos los datos en el texto. Sabemos de él todo lo que hace falta saber, lo cual no quiere decir que podamos decirlo todo de él. En cambio, del personaje real siempre sabemos menos de lo que idealmente se puede saber de él. Siempre hay un «afuera» de los datos que se nos escapa: nunca podremos averiguar la totalidad de su verdad o su mentira.

Los resultados de este razonamiento son paradójicos. Por ejemplo: es verdad que Cyrano de Bergerac viajó a la Luna, pero ¿es verdad que los astronautas norteamericanos llegaron en 1969 a la Luna? ¿No será un enorme *bluff* informativo, como el del submarino atómico inglés en la guerra de las Malvinas? Unas cuantas «realidades» históricas fueron falsadas, como la octava isla canaria o la guerra de Troya. En cambio, el personaje ficticio, al emigrar de un texto a otro, exhibe su calidad de real.

Los ejemplos de personajes ficticios que, al saltar de un texto a otro, «invaden» el espacio *de lo real* son un efecto más del carácter realizador de la literatura. Don Quijote pasa de Cervantes a Avellaneda, de la primera parte a la segunda, a sabiendas de que es un personaje de novela, o sea, «saliéndose» de la novela, donde los personajes ignoran serlo. Arthur Gordon Pym pasa de Poe a Verne; Don Juan aparece, desaparece y reaparece, siempre más o menos disfrazado, en Tirso (?), Molière, Da Ponte o Zorrilla. La realización del personaje ficticio logra ficcionalizar, por fin, al autor «real»: quien más expresivamente lo ha puesto en escena es el director de cine Alfred Hitchcock, que actúa, con apariencia de Alfred Hitchcock, en todos sus filmes, convertido en un personaje anónimo y fugaz de la intriga.

Todo universo narrativo es, si se quiere, parasitario del universo real, pero con la diferencia de límite informativo que ya se viene señalando: de aquél tenemos todos los datos, de éste sólo una parte. Item más: el universo real está configurado, en buena medida, por modelos tomados de la tradición narrativa. Las historias que nos cuentan, que hemos leído, que vemos en el cine o la televisión, organizan nuestras expectativas ante lo que está por ocurrir, estructuran nuestro futuro, codifican nuestra experiencia. En tan importante sentido, conforman al universo real. No hay grado cero de la relación ficción-realidad, sino una dialéctica sin origen. ¿Qué fue anterior, la creación del mundo o su relato en el mito del Génesis? ¿Se puede considerar creado un mundo si la narración de su creación es imposible o aún inexistente?

En este vaivén que se parece a un juego se instaura la fascinación que nos producen las narraciones de historias que empiezan, siguen y terminan. Lo explica Eco (página 107):

> Leyendo novelas huimos de la angustia que nos domina cuando intentamos decir algo verdadero sobre el mundo real (...) Ésta es la función terapéutica de la narrativa y la razón por la cual los hombres, desde los comienzos de la humanidad, cuentan historias. En otro orden, es la función de los mitos: dar forma al desorden de la experiencia.

Especialmente es en el relato policial donde esta plenitud de lo verdadero, que permite cerrar la historia cuando estalla el resplandor de la verdad, se advierte con mayor elocuencia, y no es ajena esta circunstancia al enorme predicamento que tiene en el mundo. En cierto modo, en pequeño formato, el relato policíaco insiste sobre la gran cuestión subjetiva de toda metafísica y toda religión: ¿quién ha hecho todo lo que existe? ¿Quién responde por todo esto? Si tales preguntas quedan sin respuesta, un universo inimputable a nadie se desliza fácilmente hacia el caos. La imputación es garantía de respuesta: hay, finalmente, quien explica todo y da cuenta de lo que ha hecho. Hay una ley identificable que acaba por aplicarse de modo universal.

Si bien se mira, la fascinación de lo ficticio narrativo coincide con el encanto que proporciona el juego, gratuito en tanto actividad no remunerada y cuyas convenciones no son impuestas y necesarias, como las del trabajo, sino convencionales y modificables (la llamada regla del juego). En tanto gratuito, gracioso, tiene la estructura del don, que caracteriza a lo sagrado. Por eso pasa del caos al orden, de la mezcla y el azar a la organización, de la indistinción a la jerarquía. El juego nos ayuda a percibir el mundo porque le pone una regla y traza una parábola que empieza, sigue y termina, como un relato. Un juego acaba por ser algo narrable y no se concibe sin espacio convenido (ficticio) y sin personajes. Al fondo, la regla del juego es el *plot*, la insistencia del mito sobre la historia variable e imprevisible.



Dicho más apretadamente: tenemos mundo porque depositamos nuestra confianza en una historia que nos han contado unos personajes a los que otorgamos autoridad: los viejos de la tribu, los historiadores «científicos» modernos. Damos por cierto su cuento, lo incorporamos a nuestra memoria, nos incluimos en él, que acaba por constituirnos, por darnos identidad. El mero acto de decir *yo*, explica Eco, es una afirmación de mi historicidad y, por lo mismo, de nuestra historicidad. Yo soy el que nació en tal fecha y lugar, hijo de Tal y Cual, nombrado de Tal Manera, educado en Tal Lengua, situado en Tal Época, etc. Yo habito el presente pero vivo en la historia.

La narración nos asegura, además, respecto a su naturaleza estructural: es un mensaje que se nos dirige. El mundo real no sabemos si tiene sentido, ni siquiera si es un mensaje. Y como es insoportable tal ignorancia, seguimos preguntando si es así. Un mensaje supone un emisor que conoce el sentido de lo que quiere decir, que domina el código para formularlo y descifrarlo, y que responde desde su situación de emisor. Es el padre que nos cuenta la historia, Dios Padre que todo lo ha hecho y sabe cómo y por qué. Es el Autor Modelo que coincide con el Autor Empírico, ya que nadie es tan real como Él, acaso lo único Real de lo real.

Ahora bien: si quitamos a Dios del medio y nos declaramos adultos y huérfanos (Dios nunca está en el medio, convengámoslo, si acaso está al Principio y al Final) el relato deviene el Cuento de la Buena Pipa.

A: ¿Quieres que te cuente el cuento de la buena pipa?
B: Sí.
A: No te digo sí, te digo si quieres que te cuente el cuento de la buena pipa.
B: Bueno, cuéntamelo.
A: No te digo bueno cuéntamelo, te digo..., etc.

La cadena se rompe cuando B repite «¿Quieres que te cuente el cuento de la buena pipa?» y pasa de interrogado a interrogador. Es un diálogo infinito y sin sentido, pero con discurso. Se promete una narración que nadie conoce ni, por lo mismo, nadie contará jamás. Y el argumento de la relación entre A y B es, precisamente, la promesa de ese cuento incontable. Mientras se diseña el comienzo, desarrollo y culminación del cuento inexistente, se cuenta el otro cuento. Si la imposibilidad de significar nos lleva a interesarnos por el signo, la imposibilidad de narrar nos lleva a interesarnos por la narración. La buena pipa no existe pero, sin embargo, podemos nombrarla. ¿Cuál es la calidad de su nombre? Adivina, adivinador.

Blas Matamoro

UNA ESCRITURA PLURAL DEL TIEMPO

ANTHROPOS
REVISTA DE DOCUMENTACIÓN CIENTÍFICA DE LA CULTURA

Investigar los agentes culturales más destacados, creadores e investigadores. Reunir y revivir fragmentos del Tiempo inscritos y dispersos en obra y obras. Documentar científicamente la cultura.

ANTHROPOS, Revista de Documentación Científica de la Cultura; una publicación que es ya referencia para la indagación de la producción cultural hispana.

Más de 100 números publicados desde 1981

SUPLEMENTOS

SUPLEMENTOS Anthropos es una publicación periódica que sigue una secuencia temática ligada a la revista **ANTHROPOS** y a **DOCUMENTOS A**, aunque temporalmente independiente.

Aporta valiosos materiales de trabajo y presta así un mayor servicio documental.

Los **SUPLEMENTOS** constituyen y configuran otro contexto, otro espacio expresivo más flexible, dinámico y adaptable. La organización temática se vertebra de una cuádruple manera:

1. Miscelánea temática
2. Monografías temáticas
3. Antologías temáticas
4. Textos de Historia Social del Pensamiento



Formato: 20 x 27 cm
Periodicidad: mensual
(12 números al año + 1 extraord.)
Páginas: Números sencillos: 64 + XXXII (96)
Número doble: 128 + XLVIII (176)

SUSCRIPCIONES 1990

ESPAÑA (sin IVA: 6 %)	7.295 Pta.
EXTRANJERO	
Via ordinaria	8.900 Pta.
Por avión:	
Europa	9.500 Pta.
América	11.000 Pta.
África	11.300 Pta.
Asia	12.500 Pta.
Oceanía	12.700 Pta.

Formato: 20 x 27 cm
Periodicidad: 6 números al año
Páginas: Promedio 176 pp. (entre 112 y 224)

SUSCRIPCIONES 1990

ESPAÑA (sin IVA 6 %)	7.388 Pta.
EXTRANJERO	
Via ordinaria	8.950 Pta.
Por avión:	
Europa	9.450 Pta.
América	10.750 Pta.
África	11.050 Pta.
Asia	12.350 Pta.
Oceanía	12.450 Pta.

Agrupaciones n.os anteriores (Pta. sin IVA 6 %)

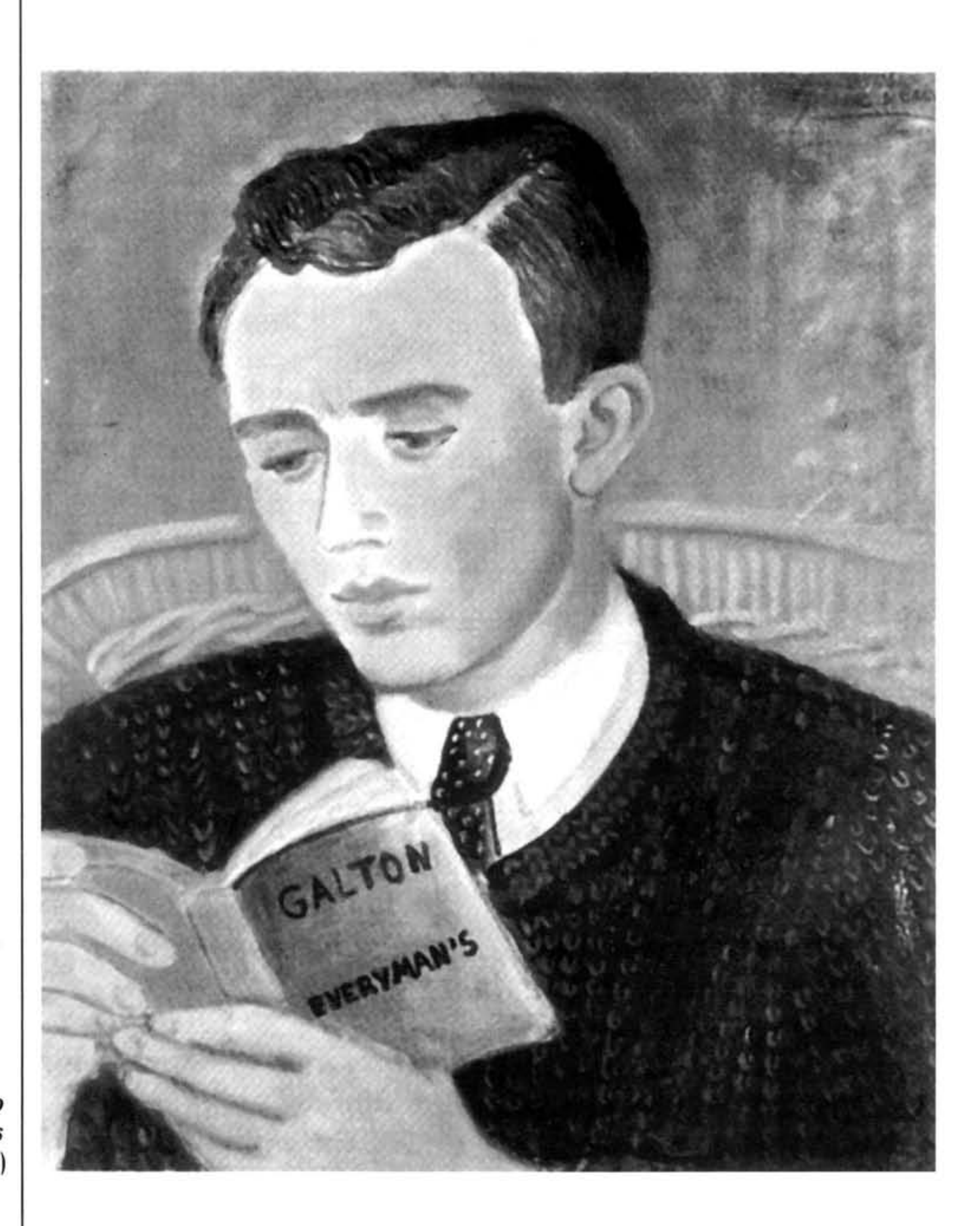
Grupo n.os 1 al 11 incl.: 11.664 Pta.
Grupo n.os 12 al 17 incl.: 8.670 Pta.

Suscripción y pedidos:



Apartado 387
08190 SANT CUGAT DEL VALLÈS (Barcelona, España)
Tel.: (93) 674 60 04

NOTAS



Silvina Ocampo: ***Retrato de Adolfo Bioy Casares*** **(1940)**



Herederos. Los Bioy en su campo de letras

La reciente aparición de las *Memorias* de Adolfo Bioy Casares constituye un acontecimiento literario significativo en sí mismo, pero tiene también la consecuencia de volver la atención hacia un género casi olvidado por los escritores de ficción en la Argentina[1]. Francamente decimonónico, el género autobiográfico no produjo durante el siglo veinte obras de niveles comparables a los que lograron, por caso, Domingo F. Sarmiento o Lucio Mansilla en el siglo anterior[2]. Quizás el reportaje periodístico haya logrado hacer creer al escritor contemporáneo que el relato de su existencia no haría más que abundar en detalles ya conocidos por quienes siguen sus apariciones en la prensa; o tal vez el progresivo distanciamiento de la figura del político militar (un caso ejemplar es Sarmiento), por un lado, y de la del literato, por el otro, haya dejado a este último con la amarga sensación de carecer de peripecias sobre las cuales construir un autorretrato *interesante*[3]. Caso límite, Borges produjo una considerable cantidad de libros de conversaciones, pero de su propia pluma sólo tenemos representaciones estilizadas de su vida, ya como personaje cuasi literario (recuérdese el texto titulado «Borges y yo» de *El hacedor*), ya como excusa de un artículo apócrifo para cierta enciclopedia futura (incluido en la edición de sus *Obras completas*) en el que su figura es objeto de una elaboración pseudoerudita y autoirónica, muy a tono con sus motivos literarios de siempre. Al hacer un tratamiento precisamente borgiano de su propia biografía, Borges inclinó el delicado balance entre «poesía y verdad» hacia el primer platillo, tomando así distancia de las exigencias que imponen las memorias personales.

Además del retorno literario de un género casi acaparado en la actualidad tanto por las más variadas figuras de la *vita activa*, ahora en retiro, como por el tratamiento periodístico orientado al rápido éxito editorial,

[1] *Bioy Casares, Adolfo,* Memorias. Infancia, adolescencia y cómo se hace un escritor, *Barcelona, Tusquets editores, 1994 (en adelante: M). Bioy Casares anunció recientemente una continuación de este libro.*

[2] *Cfr. Prieto, Adolfo,* La literatura autobiográfica argentina, *Bs. As., Jorge Álvarez, 1966 (especialmente págs. 19, 21 y 51).*

[3] *Existen, desde luego, otras hipótesis para justificar este hecho, entre ellas, la que sostiene que la autobiografía como género (diferenciada de las* memorias *del hombre de acción) surgió en el Renacimiento y se prolongó en el mundo burgués pero conoce ahora el mismo ocaso de la configuración personal autónoma que le dio origen, pues el individuo «externamente dirigido», típico del capitalismo avanzado, no encuentra satisfacción en el relato de su propia vida. Véase: Neumann, Berns,* La identidad personal: autonomía y sumisión, *Buenos Aires, Sur, 1973, pág. 214 y ss. Apuntes más es-*

hay otro elemento que convierte al tranquilo libro de recuerdos de Bioy Casares en algo singular: el hecho de que su padre, Adolfo Bioy, lo haya precedido en la escritura de dos volúmenes autobiográficos[4]. Hecho peculiar, tenemos aquí las memorias del hijo que, de algún modo, contraponen o prolongan los recuerdos del padre. Y no es que un libro remita a otro; por el contrario, puede sorprender incluso el laconismo (siempre cálido, sin duda) con el que padre e hijo se refieren entre sí en sus respectivos textos. No obstante, estas vidas paralelas de los Bioy ofrecen, como en bajo continuo, un hilo conductor y evocan unos deslizamientos histórico-familiares y unas mutaciones sociales que excitan la curiosidad crítica y pueden ofrecer un acceso privilegiado al conocimiento de las transformaciones de un peculiar —casi vestigial— mundo de vida. Por ello, y en el marco del celebrado regreso literario de una forma caída en desuso, acaso resulte aún posible una recapitulación más profunda de la historia de los Bioy comenzando por los libros de recuerdos del padre del escritor, cuya calidad literaria evidencia un manejo del género que no es en absoluto menor al que demuestra su laureado hijo. A partir de estos libros agotados y olvidados se puede proporcionar un contraluz efectivo para la lectura de las *Memorias* de Bioy Casares y dotar a la mirada de una singular perspectiva, y por cierto más abarcativa, para el abordaje de su relato de vida.

Infancias ecuestres

Nacido en 1882, miembro de la primera generación de descendientes argentinos de un vasco francés, Adolfo Bioy comienza su primer libro de memorias con la evocación de su recuerdo más temprano: su niñera negra en el barco de un viaje a Europa. Esta borrosa imagen se complementa luego con una amplia exposición, la mitad del volumen, de su infancia en un vasto establecimiento rural, propiedad de su padre, situado en Pardo, una localidad de la zona pampeana de la provincia de Buenos Aires. Los sirvientes, los temas del campo y la figura de sus padres gobiernan esta parte del libro y casi proponen por sí mismos un análisis sociológico que pase por alto la prosa hábil que conduce el relato.

Dedicado básicamente a la explotación ganadera, Pardo es una típica *estancia* argentina, casi un pequeño estado bajo el dominio de una figura carismática, el patrón, hombre con vocación ilustrada que sabe combinar un cierto populismo en su relación con los peones de la áspera llanura con una inclinación por la cultura exquisita que aspira a poner de manifiesto entre sus iguales reunidos en los salones urbanos. Esta síntesis de ciudad y campo, junto con la posibilidad de un fluido intercambio entre

pecíficos sobre la autobiografía en la Argentina pueden encontrarse en la bibliografía mencionada por Berg, Eduardo H., «La búsqueda del archivo familiar. Notas de lectura sobre Respiración artificial *de Ricardo Piglia», en: Calabrese, E. T. et al.,* Itinerarios entre la ficción y la historia, *Bs. As., Grupo Editor Latinoamericano, 1994, págs. 131 y 132. Berg sostiene que la literatura argentina contemporánea, acaso debido a la extracción de clase media sin abolengo de muchos de sus representantes, mostró mayor inclinación a las ficciones autobiográficas que a las memorias en sentido tradicional. Otro libro sobre el tema dar reciente aparición es: Oribe, J. (comp.),* Autobiografía y escritura, *Bs. As., Corregidor, 1994.*

[4] *Bioy, Adolfo,* Antes del novecientos. (Recuerdos), *Buenos Aires, 1958 (no consigna editor, podemos presumir que es edición del autor), 2.ª ed. (1.ª edición del mismo año), 298 págs. (en adelante:* AN*); y* Años de mocedad. (Recuerdos), *Bs. As., Librería y Editorial Nuevo Cabildo, 1963, 287 págs. (en adelante:* AdM*). El primer libro fue fechado por el autor en 1953 y el último en 1961 (y, por lo que parece, publicado tras su muerte). En* M*, pág. 55, Bioy Casares dice que su padre «Murió cuando preparaba un* Libro tercero*».*



esos dos mundos de reglas bien diferenciadas, configuran en el estanciero un tópico social pero también cultural. Inmensamente ricos, los estancieros también combinaron, al menos hasta una cierta época «heroica», las características morales de una pseudoaristocracia orgullosa de su linaje y de sus virtudes «guerreras» con la disciplina burguesa del esfuerzo.

Este carácter *doble* de su condición social —ya puesto de manifiesto por Lugones en *El payador*— no es vivido por Adolfo Bioy como una tensión. A juzgar por el relato, este idóneo habitante de dos mundos es perfectamente capaz de salir de las clases de su maestro privado francés en la estancia y lanzarse a las aventuras que le proponen el trabajo de los gauchos a los que admira y con quienes confraterniza. Los gauchos, personajes de fondo de su historia, se contraponen tanto al «gringo» como al despreciable indígena[5]. El lenguaje castizo de estos gauchos se encuentra para él lleno de modulaciones locales; su indumentaria (que el niño anhela imitar) y sus sorprendentes conocimientos de todo lo relativo a la vida rural son otros rasgos admirables. Con todo, lo más importante son las virtudes profundas de los gauchos; y entre ellas la más ponderable para el pequeño heredero es asimismo la más literaria: el coraje.

La estancia se hereda como una propiedad pero es vivida como algo más que una simple unidad económica; ella pone a prueba la capacidad de mando del patrón, su habilidad para perdurar y su identidad con la tierra que gobierna. La estancia es la patria, la «tierra del padre» y se hereda como un establecimiento pero también en tanto soberanía. Es una comunidad territorial de hombres y mujeres que trabajan y dependen de ella —incondicionales del patrón: son «la gente de Bioy», sometidos a la ley privada del patrón y «adictos» a su persona. ¿Habrá que buscar en la modalidad de dominio de los estancieros el arraigo histórico que demostró el populismo argentino, tan deplorado luego por ellos mismos? Un pequeño relato inserto en esta autobiografía refiere un estanciero-dandy, con su habitual «porte distinguido», pero algo demasiado elegante —vestido de *jacquet* y montado en silla inglesa— un poco torpe para la transición fluida entre el ciudadano y el patrón rural propia del estanciero. Acorralado por necesidades financieras, este hombre vende su estancia pero nunca hace efectiva la entrega. No debe hablarse de avaricia, sino de un apego antimercantil a la tierra, a la ley que dicta la sangre: la propiedad de su dominio es para él imposible de enajenar. La metafísica de la tierra: décadas más tarde Bioy Casares se confiesa como un deficiente administrador. *Malgré tout* su orgullo telúrico de estanciero (que en este punto se llega a comparar, sin afectar su nobleza sanguínea, con sus plebeyos antepasados vascos y hasta con un campesino siciliano) puede considerarse intacto: «Cuando manejé el campo,

[5] *Bioy llama gauchos a sus trabajadores rurales, los peones criollos, que apenas tienen que ver con el gaucho tradicional, personaje de la llanura, de vida casi nómada. El gringo, por su parte, es el inmigrante, en particular el italiano pobre que habla un defectuoso castellano. Véase también* AdM, *pág. 20.*



no sólo no vendí hectáreas sino que compré las de vecinos que se ofrecían en venta»[6]. ¿Cómo *negar* la herencia mediante la venta?

Para Adolfo Bioy el campo ofrece todo lo que necesita para una niñez encantadora que funciona como verdadera utopía retrospectiva. La estancia es la infancia. En primer lugar están los relatos de los peones, insuperables contadores de historias, pero también una mitología fantástica de almas en pena y aparecidos junto con la anécdota graciosa y el episodio de sangre. Estas capacidades, y no sólo las proezas físicas o supuestamente morales del gaucho, son muy apreciadas por los patrones adultos o niños: «Miéntanos Moyano un rato» propone su padre a un gaucho del que es anfitrión ocasional durante el descanso de un viaje[7]. ¿Estarán estas tradiciones, sin duda, situadas en la prehistoria de un escritor como Bioy Casares, en algún punto decisivo de su vocación?

«Yo no soy su sirviente» replica el joven Adolfo Bioy en el Colegio Nacional a un oficial del que recibe instrucción militar. El oficial se atreve a amenazarlo y él toma la vaina de su sable y se la devuelve en la cabeza, insultándolo. Es expulsado del Colegio Nacional como antes fue expulsado del colegio religioso de los vascos franceses de Buenos Aires. Es expulsado de la escuela pero para ser finalmente admitido en sociedad: todavía puede parecernos paradójico que este librepensador, amante de las letras del Siglo de Oro y cultor de la independencia personal haya aceptado ser miembro del gabinete nacional tras el golpe de Estado de 1930 que derrocó al caudillo radical Yrigoyen e inauguró el ciclo militarista que marcó la vida política contemporánea en la Argentina con sus recaídas ultrarreaccionarias.

La armonía infantil de la estancia, donde no faltan los héroes, resulta, pues, súbitamente invadida por la miserable crueldad, por la cobardía que genera la disciplina escolar. El fin de siglo es para Adolfo Bioy el fin de la niñez y el comienzo de la imposición de un rol social. En su segundo libro autobiográfico, *Años de mocedad,* relata su vida de estudiante universitario, cuya culminación finaliza su personal ciclo literario. El objetivo primordial no es presentar la memoria de hombre de acción (papel al que por su posterior desempeño político podía haber aspirado) sino la prehistoria de la asunción de un rol social definido, esa época en la que, en la vida de Adolfo Bioy, imperaba la libertad infinita de la pampa. Por cierto que no oculta su paradoja político-personal, pero ¿qué mérito habría encontrado este gallardo estanciero en relatar los servicios prestados al gobierno ilegal de un general? Se trata pues de evitar la memoria de funcionario y amplificar la historia dichosa de un niño[8]. Como su padre estanciero antes y como su hijo escritor después, el doctor Adolfo Bioy tuvo una edad campera, digna y feliz. «Era un hombre de a caballo. Los dos tuvimos una infancia ecuestre», escribió de él Bioy Casares quien, inevita-

[6] M, *pág. 144. En la misma página hay una cita de Sciascia en la que se habla de tradiciones campesinas vascas e italianas en el mismo sentido: «... en el mundo campesino que nos es más cercano, la incitación a vender un terreno es considerada ofensiva y obtiene habitualmente la orgullosa respuesta de 'Yo compro, no vendo'».*

[7] *AN, pág. 127. Véase también el relato de un singularísimo episodio fantástico-realista, que no sería indigno de la pluma de su hijo, en la pág. 127.*

[8] *Dejando de lado alguna mención ocasional, Bioy apenas dedica un párrafo a su actuación pública: cfr.* AdM, *pág. 260. No obstante, fue ministro interino de Justicia y ocupó un cargo de embajador en el gobierno militar que en 1955 derrocó a Perón, para quien Bioy tiene, por cierto, palabras de violento rechazo. Un detalle de su trayectoria como funcionario, concentrada básicamente durante el período de hegemonía conservadora de la historia argentina que por sus múltiples irregularidades es conocido como «la década infame», se encuentra en:* Quién es Quién en la Argentina. Biografías contemporáneas, *Bs. As., Kraft, 1950, pág. 95. Durante esa época, Bioy también se desempeñó en dos ocasiones como presidente de la poderosa Sociedad Rural Argentina, una central de propietarios dedicados a la explotación agroganadera.*

blemente, eligió para la portada de sus *Memorias* una fotografía que lo representa como jinete gauchesco[9].

Llorando en *Maxim's*

La juventud evocada en *Años de mocedad* es fundamentalmente ciudadana e institucional (la universidad, la milicia) y se contrapone así a la libre niñez del campo. Urbana y sofisticada, la madurez personal coincide con la adopción de ciertos valores de ostentación suntuaria de los estancieros y si Bioy no se distingue por ello, tampoco es ajeno al nuevo clima moral de su condición, caracterizado ahora por el despilfarro y el disparate *snob*. Todo ello en el dorado marco del mutuo conocimiento entre personas de un mismo medio: «En el hotel [donde pasan unas vacaciones] había unos sesenta pasajeros que nos acogieron a nuestra llegada con marcadas muestras de simpatía. (...) A algunos conocíamos de antes, con otros no estábamos relacionados, pero todos eran personas conocidas o que, al menos, se sabía quiénes eran».

El relato no abandona casi nunca el tono intimista: todo sucede entre conocidos, incluso cuando se refieren hechos históricos, como los sucesos revolucionarios de 1905. Por su parte, las rebeliones de Bioy contra las instituciones educativas alcanzan su punto más alto durante su participación en una huelga estudiantil por la que se lo castiga con una suspensión anual. Logra convertir la sanción en una excusa para proseguir sus estudios en Europa y, con el fin de dar una cabal imagen de la seriedad de sus intenciones, elige estudiar en Leipzig aunque, por supuesto, en el viaje de ida no resiste una escala en la inevitable París, capital del humanismo y la diversión.

El clima que envuelve su estadía en Europa es el de la familiaridad con su cultura. Sólo en aparente oposición a ello hallamos la grave nostalgia del lugar familiar, que excita su permanente necesidad de encontrar similitudes con su propio país: «No sé si la causa era puramente subjetiva, por la obsesión de la patria ausente, sobre todo el campo, la estancia, que me persiguió siempre en este largo viaje de dos años...». La obsesión por la «patria» es otro tópico subterráneo de estos recuerdos y un tema de largo aliento en la literatura nacional. Todavía, en la *Antología Poética Argentina* que en 1941 compilaron Borges, Bioy Casares y su esposa Silvina Ocampo, el vago, impreciso tema de la patria puede entenderse como un hilo conductor de esta reunión de piezas múltiples, y una segura preocupación «heredada» por los antologistas. Pero el tono patriótico del viejo Bioy roza en ocasiones el ridículo orgullo ofendido. En una de las pocas puntadas

[9] *Bioy Casares, Adolfo, «Mi padre», en: Martino, Daniel,* A.B.C. de Adolfo Bioy Casares. Reflexiones y observaciones tomadas de su obra. *Bs. As., Emecé, 1989, pág. 230. Sobre el carácter del gaucho confrontado con la petulancia del joven de ciudad, puede verse también el diálogo de* AdM, *págs. 65-66.*

políticas de sus libros, comentando declaraciones del entonces presidente Frondizi (a quien parece detestar por sus acuerdos con Perón) Bioy estalla de indignación contra quien «proclama ante los Estados Unidos de América, la inferioridad de nuestro país, y tendiendo una mano de pordiosero habla, con hábil retórica al decir de sus partidarios vergonzantes, de nuestra falta de desarrollo social e institucional». Al final de su vida, y ya convertido en un mero conservador, no puede soportar la simple admisión de que del riquísimo país de su juventud no perdura más que su rabiosa réplica. Esta nostalgia por la patria perdida se hace más comprensible si indagamos los tonos desopilantes que alcanzó en su inocente expresión juvenil, cuando la patria estaba simplemente lejana. En el episodio que protagoniza Carlitos Costa, insuperablemente narrado en *Años de Mocedad*, se mezclan en proporciones similares el snobismo de los nuevos ricos argentinos, su gran bohemia parisina y la (dudosa) autenticidad del patriotismo estereotipado del estanciero. Costa, un igual del autor y un millonario argentino característico en el París de los primeros años del siglo, es definido por «Su fisonomía criolla, la extremada elegancia en el vestir, su inteligencia, agudizada por su gran viveza, que disimulaba cabalmente su olímpica ignorancia, su educación de hombre de buena casa, que está bien en todas partes, sin forzar ninguna puerta», etc. Rápidamente gana reputación en el París nocturno, enamora a «una rubia pelirroja» y se hace asiduo de un restaurante exquisito. «La entrada de Carlos Costa en 'Maxim's' era siempre sensacional; algunas veces la orquesta suspendía sus sones, para darle el ¡hurra! de bienvenida». Más extravagante aún es lo que sucedía en el mismo lugar, según sigue relatando Bioy en el capítulo XLVIII: «Mi presencia, me lo dijo una vez, le despertaba la nostalgia de la tierra. —Vení, hermano —me llamaba—, sentémonos aquí, en la punta de la mesa, alejados de los otros, vamos a tomar una botella de *champagne,* los dos solos y te voy a contar algunos cuentos, de ésos que te gustan tanto, del Bragado y de La Plata». Una huella atenuada de estos rituales patriótico-gastronómicos puede detectarse en un episodio de las *Memorias* de Bioy Casares, cuando éste busca afanosamente un criollísimo *bife* de carne en la sombría escasez del Londres de la segunda posguerra, entre los delirios de anemia de un grupo de argentinos embarcados en un *tour* literario.

Estas anécdotas no ocultan una deliberada dosis de autoironía que imprime a todo el relato autobiográfico de Bioy Casares su encanto distanciado, y un clima humorístico que raya con lo absurdo y se basa en la oportuna subestimación propia de quien no vacila en exponerse al ridículo para beneficio de la narración. El sentido de la sátira y la habilidad para conducir el *tempo* de la historia constituyen otras de las dotes que su hijo escritor «heredaría», si es que estas características se heredan. No parece que en



la elección de la profesión de abogado de Adolfo Bioy hubiese mucho de convicción vocacional, sino más bien de adaptación a las circunstancias («¿Por qué opté entonces por la Facultad de Derecho? No sé, tal vez porque Enrique [su hermano] me la señaló»). En su inclinación literaria frustrada se forja un capital cultural que dejaría como legado y que se revela como *última ratio* del curioso impulso hacia la escritura de sus memorias personales. «A través suyo he recibido mi gusto por la poesía», escribió Bioy Casares de su padre, y podemos comprender que éste se encuentra secretamente presente en su trayectoria literaria, financiando las primeras ediciones de sus libros, corrigiendo sus textos tempranos, asumiendo una posición siempre cómplice respecto de la carrera de su hijo.

Ninguno de los Bioy produce literatura psicológica ni ensaya un examen de conciencia introspectivo a la manera de la autobiografía pietista: no tienen nada que reprocharse. Ambos sorprenden por la afinidad de sus relatos, que siguen de cerca los hechos y maravillan por su intenso apego a la vida y por las imágenes del gran mundo en las que la grisalla vital del individuo actual podría encontrar una proyección placentera. La secuencia de recuerdos de los Bioy combina, con idéntica fluidez narrativa, la lírica utopía retrospectiva de la infancia del padre en un medio tradicional y la saga privada de las incesantes conquistas amorosas del hijo. Pero asimismo enmarca el proceso de apogeo y la decadencia de un dominio tradicional, como así también el de un tipo de configuración histórico-personal irrepetible.

El mundo de los estancieros representa apenas un recuerdo en la Argentina; no es que hayan desaparecido, pero sus miembros ya no muestran ni el incalculable poder económico ni la firme hegemonía política de otros tiempos. Simplemente duran, añorando, quizá sin la sutileza que los caracterizó antaño, las fiestas disparatadamente ricas que, según Mujica Láinez, ofrecían señoras disparatadamente viejas. Este carácter de vestigio histórico y de complicidad entre personificaciones sociales ya inhallables lo reconoce Bioy Casares con un tono melancólico en el que, desde luego, no está ausente la característica coda compensatoria que ofrece la ironía: «Cuando mi padre murió, el 26 de agosto de 1962, sentí que tantas cosas que podían hacerme gracia ya no iba a poder comentarlas con nadie. Soy el último Bioy. No me queda sino aburrirme...»[10].

José Fernández Vega*

[10] Bioy Casares, A., «Mi padre», cit., pág. 232.

** El autor desea agradecer a Sylvia Saitta, Roberto Amigo y Eduardo Saguier sus estimulantes comentarios.*



El encuentro de Mina y fray Servando en Alcañiz y Belchite (1809)

En 1809, a lo largo de un mes, entre el 18 de mayo y el 18 de junio, Mina y fray Servando Teresa de Mier se encontraron en los campos de batalla de la guerra de la Independencia. Ambos participaron en las acciones de Alcañiz, María y Belchite.

Un singular movimiento del destino quiso que en esas acciones estuviera también don Juan O'Donojú, a la sazón brigadier del cuerpo de caballería, hecho prisionero por los franceses en María. Como Teresa de Mier cayó también preso en Belchite, los dos se encontraron en Zaragoza y O'Donojú llegó a firmar un certificado, junto con otros altos cargos del ejército, sobre el extraordinario comportamiento de Mier en ayuda de presos y enfermos, en campo enemigo. Poco después fray Servando escapó para regresar a las posiciones españolas.

Estos tres personajes fueron más tarde protagonistas de primera línea en el proceso de la Independencia mexicana.

El objeto de este trabajo consiste en describir y explicar las circunstancias y características del momento histórico en el que Mina y fray Servando se encontraron y convivieron, durante unas semanas, en plena Guerra de la Independencia. Hasta ahora, la creencia común era que su encuentro había tenido lugar en Londres, en el curso de 1815, cuando Mina llegó a Inglaterra huyendo de Fernando VII y, junto con fray Servando, tomó la decisión de organizar un batallón de voluntarios, que se trasladó a Nueva España y participó en la revolución americana contra el despotismo de «El Deseado».

Fray Servando entre 1808 y 1810

En Lisboa, donde se encontraba desde que escapó de España a finales de 1805, huyendo por Cádiz, vía Ayamonte y Villanova, sorprendió a fray Servando el levantamiento del 2 de Mayo en Madrid y el comienzo de la guerra de la Independencia. En 1808 fray Servando tenía 45 años y había vivido muchos de cárcel y persecución, encerrado en Cádiz, Madrid, y en Sevilla, pasando sufrimientos atroces, en constante peligro de muerte.

En sus *Memorias*, fray Servando refiere la llegada a Portugal con palabras muy hermosas: «Cátame ya en reino extranjero, sin ropa, sin dinero, sin títulos, sin breves, sin conocimiento y sin arbitrios. Aquí comienza la hambre y apuro y nuevos trabajos. Pero la libertad más preciosa que el oro los hace más tolerables»[1].

Poco sabemos de los casi tres años que pasó en Portugal, ya que nada dice de ellos en sus memorias. Resumiendo ese largo período, al comienzo de «Del manifiesto apologético», explica que «cuando la felonía de Napoleón contra nuestros reyes electrizó la cólera de la nación, respirando yo la misma indignación, vine en socorro de Cataluña con las tropas españolas prisioneras de los franceses en Portugal, en calidad de capellán, cura castrense del Batallón de infantería ligera de Voluntarios de Valencia»[2].

En una nota de García Álvarez, inserta en la publicación de su discurso de ingreso en la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística[3], se refiere a la estancia del padre Mier en Lisboa y cuenta que fue «acogido cordialmente», por el señor Lugo, cónsul general de España, quien lo nombró su secretario. Poco después se produjo la invasión francesa de Portugal, en la que también participaron tropas españolas, entre ellas el batallón de Voluntarios de Valencia, en cumplimiento del Tratado de Fontainebleau. Tras el levantamiento del 2 de Mayo, los franceses redujeron a las tropas españolas y las consideraron prisioneras, hasta que, pasado el verano, la suerte adversa de los franceses permitió que la situación diese un vuelco. El general don Gregorio Laguna fue a Portugal a recoger a los prisioneros y residentes españoles y formó con ellos un cuerpo de ejército del que formó parte el batallón de Voluntarios de Valencia, para combatir en España. Esa ocasión la aprovechó fray Servando, que se alistó «como capellán y cura castrense».

Un documento que reproduce García Álvarez, firmado por don José Torres, sargento mayor del batallón de infantería ligera de Voluntarios de Valencia, el día 1 de enero de 1810, se refiere a Mier con estas palabras: «Certifico que... es capellán del expresado batallón desde el 25 de septiembre de 1808, habiendo sido destinado en Portugal a servir este empleo por don Gregorio Laguna, general de la división que en aquel reino se hallaba»[4].

[1] *Fray Servando Teresa de Mier,* Memorias. *Tomo II (pág. 247). Edit. Porrúa. México, 1988.*

[2] *Fray Servando Teresa de Mier.* Ibídem, *pág. 251.*

[3] *Juan Pablo García Álvarez.* La compleja personalidad del Padre Mier. *Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística. México, 1964, pág. 41.*

[4] *Juan Pablo García Álvarez.* Ibídem, *pág. 48.*



Por disposición del mando superior, el batallón y la división se embarcaron en Lisboa y se trasladaron a finales de año a Cataluña, para incorporarse a las tropas españolas[5]. En el breve recuento de las acciones de guerra en las que participó fray Servando, están el combate del 7 de febrero de 1809 en Castel-Bisbal y las batallas de Alcañiz y María, habiendo caído prisionero en Belchite. Al parecer, estuvo unos días en Zaragoza, salvó la vida de oficiales y soldados que iban a ser fusilados, «realizó muchos otros oficios de caridad y beneficencia», escapó del enemigo el 27 de julio y se presentó en su Cuerpo el día 14 de agosto de 1809.

En un certificado que dos días después, el 16 de agosto, firmó el teniente coronel don Manuel Reig, comandante del batallón, se da cuenta de los hechos anteriores, subrayando que había merecido «especial y honorífica mención» en los partes de los Jefes, «no sólo por los socorros espirituales administrados en el campo de batalla, sino por haber animado y esforzado a los miqueletes y somatenes, ayudando también a la creación de un hospital provisional para los heridos»[6].

El batallón de Voluntarios de Valencia había acudido, junto con otros cuerpos de ejército, en auxilio de Zaragoza, pero la caída de la ciudad el 20 de febrero de 1809 trastocó los planes estratégicos españoles. Blake, que había reunido y reorganizado todas las fuerzas a la muerte del general Reding, se encargó del mando del «Segundo Ejército de la Derecha», también denominado de Aragón y Valencia, incluyendo la división del Marqués de Lazán, en la que se encontraba incluido el batallón de Voluntarios de Valencia. A Blake, por otra parte, se habían unido los efectivos que mandaban Aréizaga y Roca, las divisiones aragonesa y valenciana. Precisamente, entre los ayudantes de Aréizaga destacaba un joven navarro, Javier Mina, hombre de toda confianza del general.

Los años mozos de Mina «El mozo»

Nacido en Otano, a pocos kilómetros de Pamplona, el 1 de julio de 1789, Martín Javier o Xavier a secas, con x, como le gustaba firmar todas sus cartas, había hecho sus primeros estudios en la capital de Navarra y pronto se unió en amistad y busca de consejo con el coronel retirado don Juan Carlos de Aréizaga, herido en Argel y quien había peleado en Francia contra los ejércitos de la República, entre 1793 y 1795. Con Aréizaga, el joven navarro asistió y comentó los acontecimientos de aquellos años, la etapa final del reinado de Carlos IV, la entrada de las tropas francesas en España camino de Portugal, la llegada de los ejércitos de Napoleón a Pamplona,

[5] *Es seguro que Voluntarios de Valencia estaba compuesto de dos batallones, y el que se trasladó a Cataluña fue el segundo, ya que un primer batallón de Voluntarios de Valencia aparece combatiendo en los meses próximos por tierras de Extremadura y La Mancha. En 1810 estuvo a las órdenes del general Aréizaga en La Mancha.*

[6] *Juan Pablo García Álvarez.* Ibídem, *pág. 50.*

el motín de Aranjuez, la huida de Godoy, la abdicación del rey y la proclamación de Fernando VII como nuevo monarca español.

En abril de 1808, a sus 19 años, Mina se trasladó a Zaragoza para matricularse en la universidad y a partir de ese momento vivió con pasión y entrega juveniles los acontecimientos que se sucedieron a velocidad de vértigo, mientras la monarquía se desintegraba y Napoleón pretendía recoger los últimos restos de legalidad. A finales de mes, rotas definitivamente las hostilidades, regresó a Pamplona, se reunió con Aréizaga en su refugio de Goizueta, cerca de San Sebastián, donde el coronel, fiel a Fernando VII, se preparaba para participar en las acciones de guerra. Tras una primera misión de información en Francia, Mina siguió a Aréizaga en su desplazamiento por Aragón, visitando Jaca, Huesca y Zaragoza, a donde llegaron a finales de noviembre, cuando la ciudad se preparaba a resistir el segundo cerco francés. La caída de Tudela y la dura derrota de los ejércitos españoles fue un mal comienzo, que aceleró la llegada de los franceses.

Aréizaga y con él Mina, recibió el encargo de salir de Zaragoza para organizar la resistencia y levantar partidas de voluntarios en todos los pueblos de la región, como fuerzas externas de apoyo a la ciudad sitiada. Su centro de operaciones fue Mequinenza, pero la actividad de Aréizaga se desplegó por todo Aragón. A principios de febrero recibió el mando de una brigada de infantería y poco después, cuando en acción conjunta con el marqués de Lazán trataba de acercarse a Zaragoza, tuvieron que rendirse a la evidencia de su caída. Zaragoza capituló finalmente el 20 de febrero de 1809.

En su retirada hacia Tortosa, Aréizaga fue ascendido a brigadier, mientras Mina saboreaba el placer y el gusto de la organización de partidas y somatenes. Poco después Aréizaga visitaba a la Junta Central en Sevilla mientras Mina partía hacia Goizueta a llevar unos mensajes de su jefe, con el encargo de regresar a Tortosa donde se encontrarían a comienzos de mayo. Aréizaga, ascendido a mariscal de campo por la Junta, estaba a las órdenes de Blake, nombrado Jefe del «Segundo Ejército de la Derecha». Con Aréizaga, Mina participó en todas las acciones: Beceite, Monroyo y Valdeagorfa, pero sobre todo en la batalla de Alcañiz, el 23 de mayo.

El «encuentro» de Mina y fray Servando

Mina y fray Servando tuvieron varias y frecuentes ocasiones de encuentro a lo largo de esa etapa que va del 18 de mayo al 18 de junio de 1809. Concretamente, mi investigación se ha centrado en los días 18 a 25 de mayo, incluida la batalla de Alcañiz y entre el 15 y 18 de junio, fechas de la llegada de Mina al campamento de Botorrita y la caída de fray Servando



en poder de los franceses. Entre el 15 y el 22 de mayo se produjo el despliegue de las divisiones aragonesa y valenciana camino de Alcañiz, lo que obligaba a frecuentes contactos y reuniones entre los jefes y sus subalternos, actos de convivencia y camaradería para comentar el desarrollo de las operaciones, felicitarse por los resultados conseguidos y el progreso de las acciones de guerra. Tanto en Beceite, donde se produjo el primer contacto con los franceses como en Monroyo, cuando se encontraron las divisiones aragonesa y valenciana, siguiendo unidas a Valdealgorfa, lugar donde los voluntarios de Roca infringieron dura derrota al enemigo, que retrocedió camino de Alcañiz. Pero sobre Alcañiz cayeron los soldados de Aréizaga, que obligaron a los franceses a salir de la ciudad.

Tomado Alcañiz, las tropas y sus mandos tuvieron unos días de descanso, mientras las líneas se reorganizaban para hacer frente al ejército francés que mandaba Suchet. Fray Servando lo cuenta con todo detalle, en una carta a don Agustín Pomposo Fernández del Salvador, escrita el 12 de noviembre de 1809, describiendo el despliegue de las tropas a lo largo del mes de mayo, su paso por Mequinenza y la llegada a Alcañiz el día 15, cuando «arrojamos sin resistencia a los gabachos de la ciudad de Alcañiz; yo solo hice aquel día un prisionero y entraron en nuestra jurisdicción 25 pueblos».

Mina y fray Servando convivieron esos días y esos hechos, compartieron alegrías y triunfos y saborearon juntos los momentos culminantes de la victoria.

La batalla de Alcañiz

Tuvo lugar el día 23, aunque algunas fuentes la sitúan el 22 y otras más imprecisas se refieren a una fecha posterior. Tanto Toreno[7] como Arteche[8], Suchet[9] y los historiadores locales confirman la fecha del 23.

De acuerdo con los documentos que he manejado, el Batallón de Voluntarios de Valencia formaba parte de la columna de don Pedro Hernández de Tejada, que mandaba el Regimiento de Infantería de Fernando VII. Este Regimiento lo componían: el Batallón de Voluntarios de Valencia, el 2.° Batallón de Fernando VII, la 1.ª y la 2.ª Compañía de Granaderos de América y la 1.ª y 2.ª de Granaderos de Traxler n.° 5. El Batallón de Voluntarios de Valencia estaba integrado por 7 jefes y oficiales y 347 soldados de tropa.

Según el parte oficial de guerra firmado por el general Blake[10], los Voluntarios de Valencia, formando parte de la columna de Hernández de Tejada, se situaron en la vanguardia de la posición central en Las Horcas, delante de la artillería y del puesto de mando. La caballería, uno de cuyos destacamentos, el de Santiago, estaba mandado por el brigadier O'Donojú,

[7] *Conde de Toreno.* Historia del levantamiento, guerra y revolución de España. *Biblioteca de Autores Españoles. Madrid, 1953.*

[8] *José Gómez de Arteche y Moro.* Guerra de la Independencia. *Tomo VI. Imp. y Lit. del Depósito de la Guerra. Madrid, 1886.*

[9] Mémoires du Marechal Suchet, Duc d'Albufera, depuis 1808 jusqu'en 1814. *Tomo I. París, 1834.*

[10] *José Gómez de Arteche y Moro.* Ibídem, *pág. 427.*

se encontraba cerca de esa posición. Aréizaga y los batallones a su mando quedaron guarneciendo el cerro de Los Pueyos, a la derecha de la línea española.

Los relatos que he manejado, siguiendo la pista de fray Servando y de Mina, son absolutamente coincidentes con la descripción que fray Servando hace de la batalla en su carta a Pomposo. Fray Servando, con su batallón, estaba en la vanguardia, sufrió el embate de las tropas francesas, retrocedió en los inicios de la pelea y pasó a reforzar las baterías del centro situado en Las Horcas. Mina, desde el cerro de los Pueyos, objetivo de los ataques franceses, una y otra vez rechazados, se movía entre Los Pueyos y Las Horcas, llevando información y transmitiendo órdenes. La victoria española y el canto de fray Servando subido en un cañón, encaja perfectamente con la descripción del general Blake, que en su parte de guerra se refiere en varias ocasiones a los Voluntarios de Valencia: primero, cuando señala el lugar donde se situó el batallón, «a las órdenes de don Pedro Texada». Luego, al observar la retirada de las tropas de la vanguardia, «a las cuales de mi orden se juntó la caballería... no podían resistir y... a mis instrucciones se replegaron, haciendo la debida resistencia, la infantería a la ermita de la derecha...». (En esta ermita estaban Aréizaga y Mina). Más adelante, en el momento culminante del ataque francés, recuerda que el enemigo «llegó casi a rodear una de las baterías; los que se adelantaron perecieron por el fuego de nuestras tropas, principalmente del de los Voluntarios de Valencia, que después del ataque de la vanguardia se había retirado a la posición general»[11].

La descripción de fray Servando está llena del colorido y la frescura del testigo presencial: «El día 23 nos atacaron desde las siete de la mañana los franceses con 15 mil hombres, mil caballos y la correspondiente artillería. Hicieron especialmente los aragoneses aquel día prodigios de valor y nunca los franceses pudieron avanzar por la izquierda; pero en la derecha y el centro estaban tropas bisoñas de Valencia que era el primer día que veían el fuego y comenzaron a huir en pelotones. Todo nuestro campo se replegó al ímpetu de la caballería; ya las balas de cañón enemigas penetraban hasta el río de Alcañiz y una me hizo a mí volar por los aires; pero caí sin lesión. A las tres de la tarde todo era perdido y los franceses estaban a la puerta de la ciudad y subían a tomar la primera batería, que ya no les ofendía. Guardábamosla los Voluntarios de Valencia y recibiendo orden de acometer a bayoneta calada, porque no había lugar para más, fue tal el ímpetu de mi batallón, que ellos no aguardaban, que recularon como doscientos pasos, lo que les puso el tiro de la artillería a metralla, que en un instante barrió toda la división de granaderos del Vístula, puso en fuga el resto del ejército francés y se decidió la victoria. Yo no sabía qué hacerme, porque los míos me habían entregado los prisioneros y era

[11] *José Gómez de Arteche y Moro.* Ibídem, págs. 427-430.

necesario auxiliar a los heridos expirando. Luego subí a la batería y, sobre el cañón de la victoria, que todavía disparó veinte granadas, prorrumpí en esos vivas poéticos que van a lo último y aunque resonaron en todo el ejército, no tienen más mérito que el improvisamiento y circunstancias»[12].

Por su parte, Martín Luis Guzmán, en la biografía de Javier Mina[13], siguiendo las obras de Arteche y otras, relata con el estilo novelesco brillantísimo que lo caracterizaba, en amplias y sugestivas páginas, la batalla de Alcañiz, subrayando los papeles de Aréizaga y de Mina y siguiendo con fidelidad el parte de guerra del general Blake. Guzmán, sin embargo, desconoció la presencia en Alcañiz de fray Servando y sus hermosos versos de la victoria. Hablando de los suyos subraya que «Aréizaga y su división se habían señalado por su tenacidad y su valor. Mina acababa de saborear las mieles del triunfo»[14].

En el texto oficial del Servicio Histórico Militar[15], se publican un croquis y una crónica, que resumen el contenido exacto de lo que ya he recogido a través de los demás documentos.

El encuentro entre Mina y fray Servando, tanto en las jornadas anteriores, a lo largo de la batalla, como en los días inmediatos siguientes, tuvo que ser frecuente. La relación entre ellos sería sin embargo muy desigual: de una parte estaba el capellán, cura castrense, curtido por la vida, los sufrimientos y una amplísima experiencia intelectual, y de la otra aparecía un joven aficionado a la milicia, apasionado por la guerra e inflamado por la política. Tenían en común el interés por la cultura y las letras, el interés por los somatenes y las partidas de voluntarios, ambos hablaban francés y la personalidad de fray Servando tenía que desbordarse y sobresalir por sobre el común de los demás.

Las derrotas de María y Belchite

Tras la batalla de Alcañiz, la «Segunda División de la Derecha» sufrió una profunda transformación y Blake tomó varias decisiones de carácter orgánico. Ascendió al marqués de Lazán incorporándolo a la cúpula de sus oficiales como segundo suyo y cambió la disposición de las columnas que había utilizado hasta entonces, estableciendo tres divisiones al mando, respectivamente, de Aréizaga, Roca y el propio marqués de Lazán. Tenía, además, una vanguardia mandada por el coronel don Juan Creagh y una división de caballería, a cuyo frente se encontraba don Juan O'Donojú. A sus efectivos anteriores se habían sumado nuevos cuerpos y grupos, enviados desde Valencia o reclutados en el propio Aragón, en la cresta de la ola del entusiasmo provocado por Alcañiz.

[12] *Juan Pablo García Álvarez.* Ibídem, *pág. 43.*

[13] *Martín Luis Guzmán.* Javier Mina, héroe de España y México. *Cía. Gral. de Ediciones, S.A. México, 1966.*

[14] *Martín Luis Guzmán.* Ibídem, *págs. 50-56.*

[15] *Servicio Histórico Militar.* Guerra de la Independencia. *Vol. IV. Librería Editorial San Martín. Madrid, 1972.*

En esa reorganización, tal y como aparece en los documentos consultados, el batallón de Voluntarios de Valencia y con él su cura castrense, se incorporó a la división de Aréizaga, directamente a las órdenes del general, cuyo ayudante y discípulo predilecto era Mina.

Después de Alcañiz, la pretensión de Blake fue avanzar hacia Zaragoza, sin mucha prisa, pero con la ilusión de reconquistar la ciudad, aunque en vez de seguir el camino habitual por la carretera de Híjar y Quinto, tomó la ruta de Belchite y Botorrita, buscando los llanos y La Muela, hasta conseguir una posición favorable a sus propósitos. Por eso desplegó a la mayor parte de sus tropas a la salida de María, dejando en retaguardia a la división de Aréizaga, apostada en Botorrita. Esta decisión ha sido muy criticada y se entiende que fue clave, no sólo para esta acción sino probablemente para el curso mismo de la Guerra de la Independencia. La derrota de los franceses en María, de haberse producido, habría cortado la única y principal vía de comunicación de los ejércitos franceses con Francia, hubiera supuesto el cese de todos los suministros y seguramente la capitulación de las tropas desplegadas por Castilla y Andalucía.

Pero María fue un descalabro para Blake, que perdió gran parte de la caballería (el propio O'Donojú fue hecho prisionero), tropa y gran número de cañones y otros pertrechos. La batalla de María tuvo lugar el 15 de junio, en medio de una descomunal tormenta, que enfangó los pequeños valles que tenían que atravesar los soldados españoles en su huida, a oscuras y por el barro, camino de Botorrita. Allí les esperaba la división de Aréizaga. Algunos autores se preguntan por qué Aréizaga, conocedor de lo que estaba pasando, no desobedeció las órdenes de Blake para acudir en su ayuda. Hubiera sido el apoyo necesario para volcar la suerte a favor del ejército español.

Tres días más tarde, el 18 de junio, los restos de la Segunda División de la Derecha se hicieron fuertes a la salida de Belchite y esperaron a pie firme el ataque francés. Pero Belchite fue todavía más desgraciado. Los españoles no tenían el ánimo para la resistencia y enseguida emprendieron la retirada hacia las posiciones centrales. Lo cuenta fray Servando y su narración coincide exactamente con los relatos de los historiadores: «Acaecida en 18 de junio y malograda por una granada enemiga, que incendió el cajón de un obús nuestro y cincuenta y dos granadas, que obligó al centro de nuestro ejército a retroceder precipitadamente, creyendo que también había volado el depósito de municiones que allí cerca estaba: entonces se dispersó, cayendo en poder del enemigo nueve cañones, municiones, bagajes, etc. y por milagro sólo seiscientos prisioneros, de los que yo fui uno. El día 19 estuve para ser arcabuceado y ya estaban ante mí seis fusileros, como otros seis delante del comandante de la vanguardia del ejército,



teniente coronel don Pedro Tejada, ingeniero habilísimo y valiente, que cayó a mi lado y absolví. Valióme la pericia del idioma francés y cuando aquella chusma de bárbaros de todas las naciones me oyeron hablar en todas sus lenguas (pues sé nueve), me tomaron tal cariño que al otro día salvé la vida a quince soldados y dos oficiales en el acto de irlos a fusilar; a otro día salvé a cuatro; otro, al Mayor de caballería de Santiago (¿sería el brigadier O'Donojú?) y al brigadier coronel de Olivenza... hice mil cosas, porque mi instrucción para los gabachos era un prodigio; y me daban una canonjía del Pilar, con una pensión del «tío Pepe»», para que me quedase de intérprete general del ejército. Yo los entretuve hasta que vi salir todos mis comprisioneros para Francia y el día 27 de julio escapé por las montañas de aquella miserable Zaragoza[16].

Por su parte, Guzmán, siguiendo fielmente los partes de guerra, cuenta la disposición de las tropas y el desastre final: «Blake ordenó que se tendiera la línea desde una meseta baja que se veía a un lado, llamada del Calvario, hasta una altura a la parte opuesta, con lo que el pueblo vino a quedar entre ambas alas. El ala derecha se apoyaba en el Calvario; el centro, a orillas del pueblo mismo, en un convento, el de Santa Bárbara y la izquierda, escalonada en varias líneas... Apenas adelantó la columna con que el enemigo vino al ataque, la izquierda española abandonó sus posiciones para buscar refugio en Santa Bárbara. Vino a dominarlo todo, de súbito, el estrépito de grandes explosiones hacia Santa Bárbara. Se veía huir de allá, en desorden, poseído de pánico, uno de los batallones de Roca o de Lazán; otro le seguía después y luego otro y otro... En Alcañiz se supo, por los rezagados que iban agregándose, que todo un regimiento valenciano había muerto a cuchillo a dos leguas y media de Belchite»[17]. Nunca estuvo Guzmán tan cerca de fray Servando sin saberlo.

Mina, por su parte, siguió a Aréizaga, que había sido ascendido a teniente general y estaba encargado del mando de las tropas estacionadas en la ciudad de Lérida. Allí Mina insistió ante su jefe y obtuvo de éste la autorización para regresar a Navarra, levantar por sí mismo y capitanear un cuerpo franco, que se llamaría «Corso terrestre de Navarra». Mina acababa de cumplir veinte años.

Fray Servando, tras escapar de los franceses, regresó al cuartel general de Blake, fue recibido por éste, mereció sus elogios y el reconocimiento de sus compañeros y permaneció en Cataluña hasta los primeros meses de 1810. Atraído por la convocatoria de las Cortes, que se reunieron el 18 de marzo en Cádiz, viajó a esa ciudad en comisión de servicio de su batallón y quizá por no abandonar la posible canonjía o dignidad de la catedral de México que Blake había pedido para él. Pasaría a Londres un año después. En Londres, cuatro años más tarde, volvió a encontrarse con

[16] *Juan Pablo García Álvarez.* Ibídem, *pág. 44.*

[17] *Martín Luis Guzmán.* Ibídem, *pág. 65.*

Javier Mina, convertido en coronel del ejército español, exilado, liberal y perseguido por Fernando VII y con Mina preparó la que muy pronto sería la gran aventura mexicana del héroe liberal español.

Manuel Ortuño Martínez

Apéndice

«Vivas de Alcañiz»

«Viva el *Séptimo Fernando*
España valiente y leal,
la sabia Junta Central,
viva Blec, siempre triunfando.»

«El pérfido Napoleón
pretendió darnos la ley,
pero juramos al rey,
que nos dio la sucesión:
como la constitución
era sobre todo mando
de mudarla renunciando,
ninguno tuvo poder,
hasta morir o vencer:
Viva el Séptimo Fernando

El poder de los romanos
cuatro siglos se estrelló,
en donde el César tembló
y huyeron los africanos.
El jefe de los tiranos,
de Carlo Magno rival,
arrojó en cadena igual
la Europa; mas no advirtió
que en Roncesvalles venció
España valiente y leal.

Como aliado verdadero
nuestras plazas ocupó
el francés, cuando nos vio
sin armas, tropas, dinero:
pero un castillo roquero
e inagotable arsenal
halló en cada pecho leal:
la invicta Inglaterra ayuda,
y a todo provee sesuda
la sabia Junta Central.

Envidia la Europa esclava
los laureles de la España,
y el negro borrón con saña
en sangre francesa lava.
Ya en la península acaba,
su león la va devorando.»

«Zaragoza está atizando
el valor con su ceniza,
vamos a Numancia aprisa,
viva Blec, siempre triunfando.»

(García Álvarez, Juan Pablo: *La compleja personalidad del P. Mier,* México, 1964)



Teoría y práctica de la poesía

(De Juan Ramón a Cernuda)

Juan Ramón: disciplina y oasis

Escribe Juan Ramón: «La poesía: un rapto apasionado y deleitoso, donde la inteligencia y la emoción están fundidas en una sola esencia libre y pura»[1]. Definición cabal de la poesía, sentimiento y razón, espíritu de la palabra y de la idea, expresión del pensar y el sentir inefables. He aquí otro aforismo que enlaza con postulados de Ramón Gómez de la Serna[2]. «La ligereza de la 'retórica', el 'estilo' lo da el pensamiento». Pensamiento ágil, alacre, donde la retórica se aligera del lastre antiguo, de la pesada carga de las preceptivas, las hormas y las figuras, para ser expresión natural, sintaxis del propio estilo. (La sintaxis determina el estilo del poeta. El poeta hereda las palabras y las imágenes, la cultura y los tópicos, pero la sintaxis es propia, y marca, indeleblemente, su lengua.)

Juan Ramón Jiménez titula las sucesivas entregas a la revista *Índice* «Disciplina y oasis (anticipándose a mi obra)». La ascesis de las pasiones y el rigor intelectual son anteriores a la dicha de la revelación poética. El poema, espacio y tiempo resumidos, sentido y pensamiento que se funden, al fin, oasis, vida que se convierte en escritura y permanece, universo intuido y cielo conquistado. Juan Ramón, poeta único, irrepetible, poeta a solas, el Cansado de su Nombre, tiene seguidores de su poesía en poetas del 27, pero no discípulos. Juan Ramón es un artista de lo excelso, no es un maestro. Le sobra egotismo, sentimiento exclusivo de la propia obra, orgullo del creador. Le falta didactismo, puede que generosidad con los jóvenes poetas que son sus seguidores y quisieran ser sus discípulos. Y sin embargo es Juan Ramón quien lleva a las páginas de *Índice* (en 1921), a los jóvenes poetas que formarán luego el grupo de 1927: Pedro Salinas, José Bergamín, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Gerardo Diego, Dámaso Alonso,

[1] *Juan Ramón Jiménez publica en el número 1 de* Índice, *mayo de 1921 «Disciplina y oasis» prosa y verso. Anticipaciones a mi obra. 1920. Libro inédito.*

[2] *Las estéticas de Juan Ramón Jiménez y Ramón Gómez de la Serna confluyen en la generación de 1927.*

entre otros. Hay un encuentro de Juan Ramón con los jóvenes poetas y luego un desencuentro, un distanciamiento; con Jorge Guillén y con Cernuda, con Gerardo Diego[3]. Pero a todos da ejemplo Juan Ramón con su trabajo, con su búsqueda incansable de la verdad del poema más allá de la belleza, inocente o retórica, más allá de la inteligencia o razón poética, como una revelación donde principio y fin se juntan, intuición y conocimiento, al fin poema. Juan Ramón entiende que la razón de su vida es su Obra, oasis, paraíso. A ella dedicará todos sus esfuerzos, a pesar del escándalo de algunos, que no entenderán esa dedicación ascética, monástica al servicio de la poesía: «Me dicen éstos y aquéllos: ¿A qué ese afán, esa insistencia, ese éxtasis en tu obra?». Juan Ramón buscaba en la poesía no sólo la plenitud del conocimiento, la revelación, sino también la salvación personal que diese sentido a su vida refugiada en el arte. En otro aforismo que es una confesión de intenciones, dice taxativamente: «Para mí no trabajar en mi obra es estar muerto con consciencia». Crear es vivir verdaderamente, es encontrar un sentido de inmortalidad que es y permanece, poema, sobre la muerte de cada día. Juan Ramón será, en su poesía, un místico lírico que busca la revelación pero que al contrario del místico religioso, no prescinde del placer de los sentidos. Sensualismo y espiritualidad panteísta se reúnen en un proyecto de vida, en su trabajo. En otro aforismo escribe: «Hay que mirar el trabajo como la primera sensualidad». Más que adoctrinar con la palabra y la retórica, más que pontificar desde la torre de marfil o desde la cátedra, Juan Ramón pretende contagiar su arte con el ejemplo de una vida que se consumará en el arte y para el arte de la poesía. Escribe: «La virtud primera del arte es ser contajioso». Contagiar el amor artístico a los más jóvenes, al futuro grupo del 27 fue virtud de Juan Ramón.

Gerardo Diego: defensa de la poesía y vuelta a la estrofa

«Defensa de la poesía» es un artículo de Gerardo Diego, publicado en la revista *Carmen*[4]. He aquí algunas calas: «La poesía existe; luego hay que defenderla. Defenderla y mantenerla. ¿Y desde cuándo existe la poesía? Desde siempre y hasta siempre. Desde que el primer hombre soñó con ella y hasta que ella sueña al último poeta. Porque el poeta y la poesía sólo se ven, sólo se tratan en sueños. La poesía existe para el poeta en todas partes, excepto en sus versos».

[3] *Véase* Españoles de tres mundos, *donde algunos retratos de poetas del grupo de 1927 son, además de caricaturas, perfiles literarios y hasta ajuste de cuentas.*

[4] *Véase el número 5 de* Carmen. *Gerardo Diego publica «Defensa de la poesía». (En Sevilla, diciembre de 1927).*

Gerardo Diego parte de la evidencia de que la poesía existe para acudir en su defensa. La poesía se defiende desde la poesía, en la entrega de los poetas a su obra como diría Juan Ramón, pero también desde la crítica, amparándola en las revistas y las editoriales, dándole alientos.

Se pregunta Gerardo Diego por los orígenes de la poesía: «¿Y desde cuándo existe la poesía? Desde siempre y hasta siempre. Desde que el primer hombre soñó con ella y hasta que ella sueña al último poeta».

Gerardo Diego es un poeta que une los extremos de su generación. Tal vez es el más clásico y, sin duda, el más vanguardista. Después de los experimentalismos, de los que hizo gala hasta la intrascendencia del juego o del ingenio, proclama la vuelta a la tradición, al cuño de la poesía en el verso: «El lenguaje natural del poeta es el verso. Pero claro está que a veces puede desahogarse en la precipitada, urgente continuidad de la prosa-aunque siempre excepcional, inestable, paradógico-como hay-ésta sí que abunda el prosema en el verso».

El cultivo del verso indica un mayor esmero en la escritura, una contención en los excesos de la prosa. El poeta como el orfebre engasta las palabras y las imágenes en los versos, hormas que contienen la medida, el ritmo y la rima. Pero también la prosa puede ser aquilatada en la calidad de página, convertida en poesía. La prosa, despojada de las resonancias, a veces tan machaconas, de la rima, conducida por su ritmo interior, se convierte en verdadera poesía de la sencillez formal.

Gerardo Diego, por una necesidad de equilibrio, volvía desde los excesos formalistas a la seguridad del verso tradicional y de la estrofa. Pese a sus experimentalismos, sentía la conciencia de poeta en su sentido tradicional, como hacedor de versos, antes que como creador de poesía que invade los dominios de la prosa, que hace de la prosa materia de poesía.

En el número uno de la revista *Carmen*[5] publica Gerardo Diego un artículo titulado «La vuelta a la estrofa» que puede ser interpretado como una vuelta a los principios de la métrica o una reflexión irónica, lúcida, sobre el problema de las relaciones entre tradición y vanguardia, que no sólo le inquietaba, teóricamente, sino que también, en la práctica creadora, era el motor de su obra.

Jugando con el título del artículo «La vuelta a la estrofa» escribe Gerardo Diego: «O la estrofa a la vuelta. En griego o en español es lo mismo. Noria del horizonte o anillo de Saturno. Pero ¿de veras volvemos? Así dicen. Y añaden que es la vuelta del vencido. Del no saber qué hacer con las alas, que ahora se pliegan o se abanican en la dichosa jaula. Y los diez ladrillos de las nefandas décimas. Bien. Pero ¿y los que nacieron en la jaula y cantan en ella —y vuelan— tan a gusto, tan libres?».

[5] Carmen, *revista chica de poesía española, dirigida por Gerardo Diego desde el Real Instituto de Jovellanos, en Gijón. Impresa por Algus S.A. de Arte, Santander. El primer número aparece en diciembre de 1927.*

Hay una vuelta a la tradición, tras los excesos de las vanguardias, la vuelta del vencido. Pero por otra parte la vanguardia —fracasada en sí misma, cuyos logros se consolidarán en la generación de 1927— ha abierto a la poesía caminos de libertad que ya son irrenunciables.

«¿Qué es una estrofa?» se pregunta Gerardo Diego y responde: «El múltiplo del verso. O el divisor del poema. No hay poemas sin estrofas, varias o una si es tan corto que nace y muere en una sola curva». Emplea Gerardo Diego términos matemáticos para ejemplificar lo obvio: que un poema está formado por un conjunto de estrofas o por una sola, si el poema es mínimo, esencial. El didactismo establece la escala métrica: verso, estrofa, poema.

Gerardo Diego reflexiona sobre los caminos que se ofrecen a la obra poética y señala tres. «Tres caminos se ofrecen. Para cada obra, su forma única, plena. El verso libre —la verdadera libertad no se priva de nada, ni siquiera de la reverencia a las normas, cuando las encuentra gratas—, o sea la estrofa libre. La estrofa vieja. O inventar nuevas estrofas». Gerardo Diego aquí se debate todavía entre formas estróficas (estrofa libre, vieja o nueva). No da el salto, más allá del verso y de la estrofa, hacia el poema en prosa o la prosa poética. Gerardo Diego, considerado poeta vanguardista y clásico, en el fondo es más tradicional que José Martí, Rubén Darío o Juan Ramón que llevaron la poesía a los dominios de la prosa, que transformaron la prosa en materia de poesía. Gerardo Diego tiene el concepto del poeta como hacedor de versos (lo cual se deja ver mucho en sus versos ultraístas y creacionistas, ejemplos de equilibrista entre el juego y la poesía). Sin embargo no se adentra en los caminos de la poesía esencial que discurre por un ritmo interior, entre las palabras y las metáforas, libre de las hormas métricas.

Al final de su artículo, Gerardo Diego invita al trabajo y al yunque. Su invitación se refiere a la orfebrería formal, parnasiana, al trabajo del verso y de la estrofa. «Ya es hora de trabajar. ¿No os parece?»[6]. ¿Pero no es trabajo, trabajo creador, la transformación de la prosa en poesía? ¿O es que la poesía sólo puede ser dicha en versos? ¿No hay otra poesía; más íntima, más libre, más moderna, expresada en el poema en prosa, en la prosa poética?

Práctica de la escritura: Vicente Aleixandre

En la revista *Litoral*[7], en el número correspondiente a mayo de 1929, publica Vicente Aleixandre «Las culpas abiertas», prosas, a veces, poéticas, a veces, ingeniosas, con proximidad a las *boutades*, donde es patente la huella de Ramón Gómez de la Serna y sus greguerías. Veamos algunos ejemplos:

[6] *Al final de su artículo, Gerardo Diego invita al trabajo, al yunque. Enlaza Gerardo Diego con el lema de Juan Ramón, propuesto en* Índice: *«Disciplina y oasis».*

[7] *La revista* Litoral *nace en Málaga, en la Imprenta Sur, calle de San Lorenzo 12, dirigida por Emilio Prados y Manuel Altolaguirre. El número 1 sale a la luz en noviembre de 1926.*



«El que un hombre esté triste como yo no es razón para que me eches en cara la forma de mi sombrero». «Si te descuidas me serviré un helado con tu tobillo, porque amo sobre todo la redondez en los párrafos». «El día de hoy tiene forma de perol». «Que me llamen a la hora de las espumas». «Y entras tú aquí en mi cuarto, frontal y tersa, porque yo amo sobre todo la pulpa y la mañana»[8]. Como puede comprobarse, abundan más las greguerías disparatadas que los hallazgos poéticos. ¿Intuiciones ultraístas o expresiones creacionistas? Tanto da. Palabras, imágenes, frases, sin demasiada coherencia. (La poesía no tiene por qué ser coherente pero nunca puede ser trivial.)

Más adelante, en «El mar no es una hoja de papel», Vicente Aleixandre supera la afasia poética de las tal vez no pretendidas greguerías, y escribe en el tono propio de su estilo: «Lo que yo siento no es el mar. Lo que yo siento no es esta lanza sin sangre que escribe sobre la arena. Humedeciendo los labios, en los ojos las letras azules duran más rato. Las mareas escuchan, saben que su reinado es un beso y esperan vencer tu castidad sin luna, a fuerza de terciopelo». En este fragmento se percibe un pálpito, un ritmo interior, una belleza, que elevan la prosa a las alturas de la poesía. Si entresacamos algunas frases, a la medida de las greguerías, también resultan poéticas: «No te duermas sobre el cristal, que las arpas te bajarán al abismo». «Los ojos de los peces son sordos y golpean opacamente sobre tu corazón». «Esas bocas redondas buscan anillos en que teñirse al instante». «Yo soy aquel que inventa las afirmaciones de espalda».

En el texto «Renacimiento», escribe Aleixandre gracias o *boutades* como «La garganta gargariza gargarizando gárgaramente y no son clavos». «Inútil que nos riamos los dos, porque no conseguiremos que llueva». «La pesantez de los cuerpos es tan torpe que cabecean los pensamientos». «Y a fuerza de concupiscencias comprendemos que el rezar no es un vicio».

Vicente Aleixandre, nacido en 1898, inicia, con retraso, la publicación de sus libros, en comparación con sus compañeros de generación[9]. He aquí ejemplos del primer Aleixandre que ha publicado su primera entrega poética en 1926, en *Revista de Occidente.* Recuérdese que en 1921, en la revista *Índice* y de la mano de Juan Ramón, ya habían publicado los más importantes poetas de la Generación de 1927. En 1927 participa en el homenaje a Góngora, desde la revista *Verso y prosa* de Jorge Guillén. También publica en *Carmen*[10]. En 1928 publica *Ámbito* escrito entre 1924 y 1927.

Cernuda y la humanización de la poesía

En el número nueve de *Litoral,* Luis Cernuda publica un artículo sobre Paul Eluard, que precede a la traducción que hace de su libro *El amor.*

[8] *¿Surrealismo de Vicente Aleixandre o resabios del ultraísmo y el creacionismo, formas peculiares del surrealismo hispánico?*

[9] *Muchos de los poetas del grupo de 1927 se inician en la revista* Índice *de Juan Ramón, en 1921.*

[10] *Vicente Aleixandre participa en el homenaje que* Carmen *rinde a Fray Luis de León, números 3 y 4, marzo de 1928, con un soneto.*

La poesía. Cernuda aprovecha la presentación para exponer sus teorías sobre el problema poético.

Luis Cernuda define lo que es el poema: «Me complace, es verdad, considerar así el poema como algo cuya causa, a manera de fugacísima luz entre tinieblas eternas o sombras súbitas entre luz agobiadora, permanece escondida. Ya es bastante difícil la huella, incierta, falsa a veces, no importa, para buscar además el cuerpo invisible negado eternamente».

Luis Cernuda publica este texto en 1929, cuando la generación del 27[11] ha alcanzado la gloria en el célebre homenaje a Góngora y en las revistas *Carmen, Litoral, La Gaceta Literaria, Gallo,* entre otras. El ensayo de José Ortega y Gasset *La deshumanización del arte*[12] ha influido, decisivamente, en la estética de la generación. Sin embargo Antonio Machado había mostrado su distanciamiento de los jóvenes poetas por la incesante búsqueda de las imágenes, por el empleo, abusivo, de las metáforas[13] Cernuda, en la temprana fecha de 1929, pide una rehumanización de la poesía entroncada con el punto de vista de Antonio Machado, alejándose de la preceptiva de Ortega y del magisterio de Juan Ramón, anticipándose a la poesía «humana» de la generación de 1936, abierta ya en Luis Rosales[14]. Escribe Cernuda: «Porque en efecto sólo podemos conocer la poesía a través del hombre, únicamente él, parece, es un buen conductor de poesía, que acaba donde el hombre acaba aunque, a diferencia del hombre, no muere». Indudablemente Cernuda se aleja de la llamada poesía intelectual, del álgebra superior de las metáforas, de la deshumanización del arte. Cernuda no es aquel Juan Ramón de la poesía pura que homenajea a Paul Valéry, ni es Jorge Guillén buscando la más alta perfección en el universo y en el poema[15].

De todos los poetas del 27, tal vez el menos puro sea Cernuda, el más neorromántico y el más becqueriano. Si poesía pura es todo lo que permanece en el poema, después de haber eliminado todo lo que no es poesía, puede que la poesía pura sea algo inefable, químicamente puro, libre de todo contagio, deshumanizada; o pueda que no sea nada, que la poesía, emoción y gozo, ángel que pasa, no sea nada. Si Ortega decía que «el poeta empieza donde el hombre acaba»[16] Cernuda en este artículo afirma que sólo a través del hombre puede conocerse la poesía. No sólo se aleja Cernuda de las tesis deshumanizadoras de Ortega, sino que afirma la rehumanización de la poesía y se adelanta a sus compañeros de generación. Ortega, intelectual, defendía, por naturaleza, una literatura antirromántica, donde las pasiones humanas, tan consustanciales a la literatura, estuviesen relegadas, donde la emoción y la sonrisa eran consideradas fraudulentas. ¿Qué territorios le quedan, entonces a la poesía? ¿Puede haber poesía en el álgebra de las metáforas, en el universo, perfecto y muerto, de la estructura mineral?

[11] *Gèneración del 27 se llamó el volumen doble (Números 514-515), abril-mayo de 1993, de* Cuadernos Hispanoamericanos. *El concepto de generación engloba a poetas y prosistas. El grupo de 1927 parece referirse sólo a los poetas.*

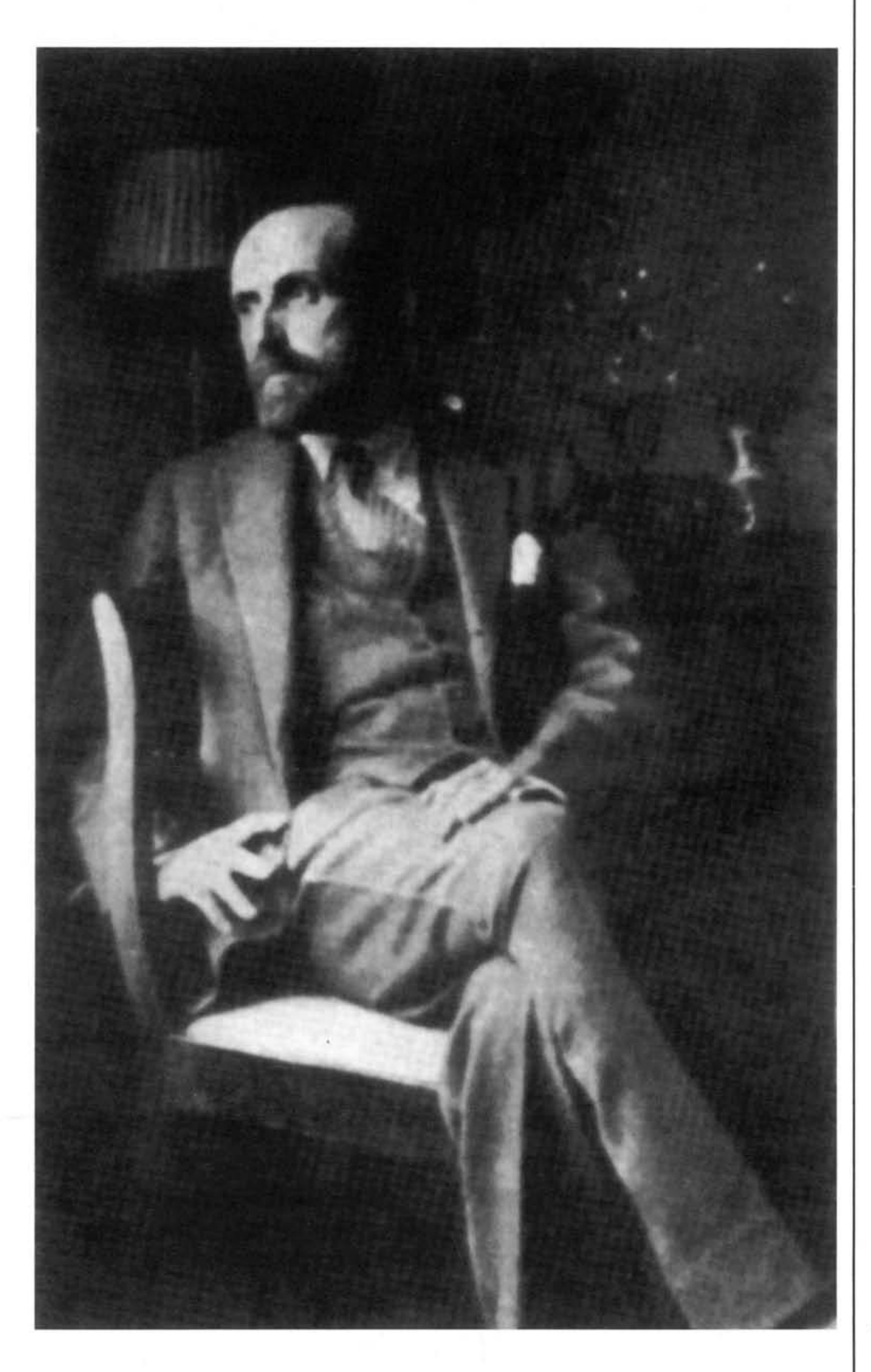
[12] La deshumanización del arte *fue el breviario de estética para la Generación de 1927.*

[13] *Los poetas del 27, próximos a Juan Ramón Jiménez se alejarían de Antonio Machado. Sin embargo, no deja de ser sintomática la temprana «rehumanización» cernudiana en este texto de 1929.*

[14] *Con Luis Rosales y la Generación de 1936 se adentra la poesía española en la «rehumanización». Un desgarro de la poesía pura, un trascendental intento de «rehumanización» significó el manifiesto «sobre una poesía sin pureza», escrito por Pablo Neruda, que abría el número 1 de* Caballo verde para la poesía, *octubre de 1936.*

[15] *Paul Valéry tuvo dos grandes entusiastas en España: Juan Ramón y, sobre todo, Jorge Guillén.*

[16] *He aquí uno de los grandes lemas de* La deshumanización del arte.



Juan Ramón Jiménez

Frente a las tesis del arte deshumanizado o de la poesía como álgebra superior de las metáforas, Luis Cernuda declara que el resultado de la poesía es fatalmente romántico. Indagando los orígenes de lo que él entiende por un poeta romántico, incluso los orígenes más remotos, escribe: «Sin embargo acaso Garcilaso sea un poeta romántico, acaso lo sea también Bécquer, aunque en este último habría además que averiguar si es o no poeta». (Vacilación, duda sorprendente. Para entender a Luis Cernuda como lector y crítico de Bécquer véase su ensayo «Bécquer y el poema en prosa español»[17].)

Termina Luis Cernuda su trabajo con una frase que es la expresión de la experiencia poética y que vale como lema para la vida y la poesía: «Nada hay que no sea fracaso, incluso, en primer lugar, la poesía». Pero un fracaso, sentido, no al principio del camino, sino mientras se está en él, viviendo, escribiendo. Entonces, el fracaso, más que en una decepción, desmoralizadora, se convierte en un impulso de superación para vivir y crear.

[17] *Véase Luis Cernuda «Bécquer y el poema en prosa español», en* Poesía y Literatura.

Amancio Sabugo Abril



LECTURAS


OBRAS DE TRIARTE
OBRAS DE TRIARTE
OBRAS DE TRIARTE
OBRAS DE TRIARTE
OBRAS DE TRIARTE
OBRAS DE TRIARTE
CRONICA DE DON ALVARO DE LUNA
LA
DE ORO

América en los libros

Un solo dios verdadero. Jorge Andrade. Anaya & Mario Muchnik, Madrid, 1993, 290 páginas

Adrián Larralde es el arquetípico hombre ambicioso que aspira a llegar a lo más alto de la pirámide. De origen humilde, este sencillo muchacho de una barriada de Buenos Aires salta de repente de empleado de banco a gerente general de una inmobiliaria. Entonces siente que ha llegado al mundo de los «superhombres» y que ya nada podrá detener su vertiginosa carrera hacia el poder. El *holding* internacional del que su empresa es sólo una pieza más, controla una compleja red de negocios, lavado de dólares y fuga de divisas, transacciones en las que se ve involucrado, pero que no le plantean ningún conflicto moral.

Sin dramatizar, libre de planteamientos maniqueos, esta novela representa nuestra historia, con dictaduras militares, corrupción del Estado, guerras sucias, torturas. El trágico fin de su protagonista es la epopeya del héroe que aparentemente asciende hacia el poder, pero que en realidad huye de la inseguridad y de sus temores, «de obsesiones pegajosas que podía espantar, aventar, empujar y encerrar en el desván de los desechos».

Andrade, argentino residente en Madrid desde hace años, pertenece a la generación de los setenta y es también autor de tres novelas: *Signos*, *Proyección* y *Los ojos del diablo;* y un libro de cuentos, *Ya no sos mi margarita. Un solo dios verdadero* es su última novela.

Preciosas cautivas. Claudia Gilman y Graciela Montaldo. Alfaguara, Buenos Aires, 1993, 188 páginas

Dos mujeres encerradas en su mundo particular buscan a través de la escritura la restitución del pasado. Desde un sanatorio, Emilia se siente recluida y excluida, separada del hijo. Dorita, en cambio, de sanatorio en sanatorio arrastra una enfermedad, hasta llegar a un pueblo del Uruguay cercado por formaciones montañosas. De Tandil a Arturo Seguí, de allí a Tacuarembó, Dorita traza el itinerario de su fuga buscando el anonimato. La metáfora de la celda y de la enfermedad como defensa contra los ataques del mundo y la huida hacia la locura son tal vez el recurso más corriente con el que se ha explicado la condición de la mujer que se atreve a romper los esquemas que le imponen.

Las autoras de este interesante experimento reviven el género epistolar para ofrecernos un sugestivo diálogo entre dos personajes perseguidos por la desgracia, víctimas de una educación y de una historia. Con deliciosa ironía, Gilman (Buenos Aires, 1961) y Montaldo (La Plata, 1959) realizan una parodia de la novela sentimental en la que sus heroínas construyen mediante la escritura una realidad no exenta de los celos de amor, de las heridas ni de las envidias en las que se ven envueltas. La correspondencia que puede ser una opción salvadora, a veces se convierte en un campo de batalla. Llenas de silencios deliberados y de reproches mutuos, estas cartas pueden ser dardos que apuntan a sus zonas más frágiles, pero, al mismo tiempo, contribuyen a descifrar las claves de sus vidas.

A palavra poética na América Latina, avaliaçâo de uma geraçâo. Horacio Costa. Cadernos Fundaçâo Memorial da América Latina, Sâo Paulo, 1992, 269 páginas

Este volumen reproduce íntegramente los ensayos críticos sobre la poesía contemporánea en América Latina, debatidos en el encuentro que sirve de título al libro, e incluye una antología de los poemas leídos por los participantes.

Entre los ensayos destacan: *Poesía latinoamericana: lo nuevo como arrepentimiento de lo nuevo*, en el que su autor, Eduardo Milán, ahonda en el concepto de transitoriedad de la palabra poética, resultado del mestizaje

que hace posible el entronque entre la tradición libertaria y la tradición crítica en la poesía latinoamericana. Del mismo modo, Nelson Asher en *Poesía e tradução no fin do século* aborda los problemas de la traducción poética, tema que, como su autor afirma, ya había sido planteado por Roman Jackobson y Walter Benjamin. Régis Bomvicino toma como ejemplo la obra de Fernando Pessoa para explicarnos lo que llama *Contrariedades na língua portuguesa.* Juan Malpartida en *América: lo real imaginario* plantea las dificultades que ocasiona el desconocimiento por parte de la península de lo que se escribe en América Latina, pero también el no menos grave olvido entre los latinoamericanos respecto a lo que se escribe en sus países vecinos.

El encuentro abre un diálogo entre la poesía hispanoamericana y la brasileña desde Sor Juana y Camões hasta las más recientes generaciones, al tiempo que nos ofrece una selecta muestra de los más destacados poetas del momento.

Pedro Henríquez Ureña: selección de textos. Tomás Mallo. Ediciones Cultura Hispánica (Instituto de Cooperación Iberoamericana), Madrid, 1993, 112 páginas

El dominicano Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) no sólo es uno de los mejores escritores en lengua castellana, sino también uno de los más rigurosos estudiosos de la misma. Su nombre se asocia, por lo general, al de su hermano Max, con quien compuso un manuscrito sobre los poetas dominicanos y otro sobre la literatura dominicana que quedó incompleto. Con éste funda, además, El Siglo Veinte, una sociedad literaria que se dedicaba a organizar veladas literarias. Después de pasar por Nueva York y La Habana, se instala en México en 1905. Allí se vincula al *Imparcial* y a la *Revista Moderna;* conoce a Antonio Caso y Alfonso Reyes.

Pedro Henríquez Ureña, periodista, crítico, profesor universitario, desempeñó un papel importante en el desarrollo de las ideas modernas en América Latina. Fue un riguroso crítico del positivismo, un defensor de las diferencias de «Nuestra América», en relación con los vecinos del Norte; criticó duramente la doctrina de Monroe, como se aprecia en sus escritos *Relaciones de Estados Unidos y el Caribe.*

Esta antología de sus textos recoge los artículos más representativos de su pensamiento. *Castigo a la intolerancia,* por ejemplo, nos muestra de manera clara la vigencia de sus ideas. Henríquez Ureña fue un agudo observador de la realidad y de la historia y al mismo tiempo un humanista que defendió la latinidad.

Variaciones en clave de mi. Claribel Alegría. Ediciones Libertarias/Prodhufi, Madrid, 1993, 78 páginas

«¿Cómo no amarte / oscuridad / si de ti vengo / de tus grutas mis sueños / contigo mi poesía / y hacia ti me encamino?». Quizás esta pregunta nos conduzca hacia el universo poético de Claribel Alegría. Desde *Suma y sigue,* hasta *Vigilias* o *La mujer del río Sumpul* la poesía de la autora salvadoreña se caracteriza por un aferrarse a la vida, a pesar de la adversidad y el dolor. Vida y muerte, siempre en relación, transcurren aunque no se tenga conciencia de ese acontecer.

Variaciones en clave de mi formula preguntas y plantea dudas sobre el sentido de la existencia. Cuando el ser humano se enfrenta a la realidad de la muerte conoce el temor, lo que no ocurre con otros seres vivos: «Mi gato negro ignora / que va a morir un día / no se aferra a la vida / como yo (...)». Así el poema *Savoir Faire* propone superar ese sufrimiento mediante la libertad que implica, enfrentar los temores y dejar que la corriente vital nos lleve a lo desconocido. Pese al dramatismo de algunos poemas hay una intención recóndita de tocar el vacío y de alcanzar a través de la palabra poética la esencia del ser.

Mediante una conciencia reflexiva se pasa del dolor al asombro en poemas como *Silencio:* «Un fogonazo tu muerte / y luego vino el silencio. / Después del silencio / ¿qué?». Preguntas para las que tal vez no existen respuestas, pero no por eso dejan de formularse, versos que hablan del dolor de la existencia y que paradójicamente se convierten en jubiloso canto. Tal es la materia que fluye en este poemario.

Le théatre latino-américain; tradition et innovation. Varios. Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 1991, 226 páginas

Entre el 7 y el 9 de diciembre de 1989 se realizó en Aix-en-Provence un coloquio internacional sobre el teatro en América Latina, con el apoyo del Centre de Recherches Latino-Americaines et Luso-Afro-Brésiliennes. Estas jornadas tenían por objeto analizar la tradición y la innovación en la dramaturgia actual iberoamericana.

El presente volumen incluye interesantes ponencias como la de Celestino Gorostiza, *Teatro Orientación,* que hace énfasis sobre trabajos pioneros en México en los años treinta, por parte de un grupo de teatro experimental que se proponía contribuir en la construcción del Estado, tarea que emprendió Brasil diez años más tarde, como explica Albert Bourdón en *Tradition et expérimentation dans le théâtre du Nordeste: Hermilio Borba Filho et Arianno Suassuna.* Jacques Thieriot, en cambio, pone en evidencia las contradicciones del teatro brasileño actual, enfrentado a la producción de telenovelas que representan mayores beneficios para los actores.

Asimismo se analizó la producción teatral de destacados autores como Miguel Ángel Asturias, Vicente Huidobro y Mario de Andrade. Los diferentes trabajos han hecho una valoración de muchos grupos de teatro y del papel que desempeñaron en diferentes momentos históricos.

Polémicas universitarias en Santa Fe de Bogotá. Diana Soto Arango. Universidad Pedagógica Nacional-COLCIENCIAS, Bogotá, 1993, 244 páginas

La ilustración es una pieza clave a la hora de abordar el tema de la educación en Hispanoamérica. Figuras de indiscutible valor como Simón Rodríguez, Moreno y Escandón o Jovellanos, tienen mucho que ver en la configuración de las instituciones educativas en la entonces Nueva Granada. La autora de esta investigación nos muestra cómo desde o en contra de la filiación con la ilustración española se desarrolla una transformación cultural en la ciudad de Santa Fe de Bogotá, donde una elite de ilustrados criollos protagonizó polémicas por la defensa de «filosofía útil» y la secularización de la educación. Las nuevas ideas influyeron en los planes de estudio y gracias a éstas se instauraron nuevas cátedras. Del mismo modo se hicieron revolucionarias propuestas en los colegios del virreinato.

Soto Arango analiza las contradicciones suscitadas entre el poder civil y el eclesiástico. Con la expulsión de los jesuitas, otras comunidades religiosas intentaron acaparar no sólo sus bienes, sino también sus privilegios. Tal es el caso de los dominicos que querían para sí el predominio sobre la educación. La filosofía newtoniana que ponía en cuestión la concepción del mundo imperante, empezó a exponerse y enseñarse de manera sistemática en Santa Fe de Bogotá por José Celestino Mutis y tuvo que sustentarse en criterios reales para abrirse paso entre los sectores clericales.

Quince monedas. Mario Paoletti. Artes Gráficas Toledo, S. A., Toledo, 1993, 110 páginas

Con la presente novela Mario Paoletti (Buenos Aires, 1940) obtuvo el Premio Ciudad de Toledo de novela corta 1992. Como afirma el autor, se trata de «historias de antes del diluvio», cuando la gente «era tan ingenua que creía que los suicidas iban al infierno».

El libro recrea en quince instantáneas un área muy concreta de la fauna porteña: la pequeña burguesía de principios de la crisis económica de donde han surgido la mayor parte de los políticos, artistas e intelectuales argentinos. Desde *El tío Dardo (o la iniciación),* situada en 1956, hasta *Burgos (o la obstinada dignidad),* situada en 1979, el autor muestra las profundas transformaciones que sufre Argentina a lo largo de ese período y el efecto que estos cambios produjeron en los individuos. La muerte, las detenciones masivas, el exterminio y el exilio dejan una huella en los personajes.

Verdugos como Kramer, en *Abel (o el desprecio),* asumen con frialdad sus tareas de exterminio, hasta que leen su propio nombre en la lista de los condenados; víctimas como Néstor y Quique, en *Néstor y Quique (o el potrillo zarco),* sienten cómo el tiempo es eterno en un campo de muerte e intentan comunicarse mediante el sistema Morse. A diferencia de los documentos históricos estos textos se ocupan del coraje, del miedo, de la dicha y la desgracia que de algún modo constituyen el tejido vital de un universo social en un momento determinado.

La ciudad interior. Freddy Téllez. Editorial Orígenes, Madrid, 1990, 107 páginas

El presente texto delata a las claras la indudable riqueza del mundo interior de este escritor colombiano. Téllez, al parecer, hombre de múltiples residencias y experiencias, vierte de manera original en su narrativa no sólo sus vivencias, sino sus reflexiones filosóficas. El narrador, un escritor que va de ciudad en ciudad, busca el sentido de la existencia, al tiempo que lucha por la creación de un espacio poético. Así la escritura se convierte en parte esencial de la aventura de su vida. «Toda escritura es una ventura. Así está. No sé dónde me conducirá, y sin embargo marcho firmemente», dice el narrador de estas páginas fragmentadas. La escritura y la vida constituyen un riesgo y un misterio.

Téllez trata de integrar la vida y la realidad humanas en toda su complejidad con una mezcla de rigor intelectual y comicidad, ofreciéndonos así la más fiel imagen artística del mundo moderno. Su viaje al interior de sí mismo y a través de las ciudades es la metáfora del interior y del exterior que se convierte en un remolino singular en el que se borran las fronteras de lo real y lo imaginario, de lo objetivo y subjetivo, de modo que no podemos distinguir entre escritura y vida.

«¿Qué nos impide decir que la escritura es una trampa para objetivar al otro que somos?», se pregunta el narrador, convencido de que la literatura no es sólo un producto de la mente, sino también del cuerpo.

Consuelo Triviño

La población de América Latina. Desde los tiempos precolombinos al año 2025. Nicolás Sánchez Albornoz. Alianza, Madrid, 1994, 269 páginas

He aquí la edición revisada de un texto ya clásico, cuya aparición data de 1973. Los ambiciosos marcos de la investigación (el pasado inmemorial y el futuro siglo) y la relativa brevedad del volumen exigen del autor un conocimiento tranquilo de la materia, como para sintetizarlo con destreza.

Desfilan, así, ante nuestros ojos, el primer poblamiento de la futura América, el estado demográfico en el momento de la conquista, las inmigraciones de europeos, africanos y asiáticos, la estabilización y expansión de las poblaciones durante el régimen colonial, la oleada inmigratoria en la segunda mitad del siglo XIX y el desarrollo de las llamadas sociedades modernas, de corte industrial y urbano, hasta la depresión de los años treinta.

Las *proyecciones hacia el porvenir son científicas*, pero sabemos, como aclara Sánchez Albornoz en su prólogo, que la historia no es una ciencia exacta y que toda prospección fija unos márgenes dentro de los cuales ocurrirán hechos imprevisibles en su detalle.

Los hombres son la materia de la historia. También, a veces, sus protagonistas. Su carácter gregario, nuestra sociabilidad, hace que la historia humana sea, en buena medida, demografía. Y viceversa: no hay estudio demográfico que no sea histórico. El primer acierto del libro es su periodización. El segundo, siempre dentro de una exposición que no pierde amenidad por rigor y viceversa, es la remisión a las fuentes para quien quiera proliferar en el asunto. El lector profano puede acercarse al tema sin temor a quedarse en ayunas. La rapidez y propiedad de la exposición le servirán de propedeusis de buena calidad.

El criador de gorilas. Viaje terrible. Roberto Arlt. Alianza, Madrid, 1994, 224 páginas

Estos textos son los últimos publicados en vida por Roberto Arlt, que moriría en 1942, un año después de impresos. Releídos a la distancia, exhiben unas similitudes que rompen los tópicos de la crítica obediente: los cuentos de *El criador...* pertenecen a la misma familia del pastiche suavemente implacable, inspirado en los mundos codificados del exotismo cinematográfico, que frecuentó, en aquellos mismos años, Borges con su *Historia universal de la infamia.* En cuanto al terrible viaje, que parece un obvio proyecto de novela no desarrollado del todo, con su tema del barco que se detiene en pleno trayecto y pone a los viajeros ante la imagen de la muerte inmediata, anuncia al Cortázar de *Los premios,* casi veinte años posterior.

Arlt es un escritor talentosamente silvestre, que se revisa poco y no elude las seducciones de la hipérbole *Kitsch*. En otro sentido, su mirada es de una sagacidad narrativa pocas veces frustrada: selecciona elementos, los pone sobre el ritmo imperioso del relato, escucha las voces impostadas y mendaces de sus criaturas, expurga reiteraciones y ofrece una masa narrativa equilibrada y veloz.

La introducción, bibliografía y notas léxicas del profesor Teodosio Fernández convierten el volumen en un útil elemento de trabajo para quien desee situar a Arlt en la literatura americana de su tiempo, en especial en la argentina, y aun para quien proyecte explorar las lecturas arltianas que se han ido sucediendo en medio siglo.

El fantasma imperfecto. Juan Martini. Alfaguara, Madrid, 1994, 178 páginas

El argentino Martini (Rosario, 1944) empezó su carrera en el país de origen, como cuentista *(El último de los onas, Pequeños cazadores)*. Luego se instaló varios años en Barcelona y su carrera prosiguió en el campo de la novela *(El cerco, La vida entera)*. De vuelta al país natal, ha continuado su trabajo de narrador, editor y profesor, ofreciendo títulos como *Composición de lugar, La construcción del héroe* y este que ahora presenta Alfaguara.

La técnica de Martini se asienta en prototipos tomados del hiperrealismo, la novela objetiva de los años sesenta y algunas alusiones a la narrativa policíaca. Lentamente, un viajero distraído que llega con excesivo adelanto a un aeropuerto, se ve involucrado en una historia imprevista donde cambian su destino de personaje y su propia y anodina identidad, al principio devorada por el mundo de los objetos consabidos.

La extrañeza y la sugestión de lo siniestro, difusas en un universo de ambientes extremadamente tecnificados, proponen al lector un moroso y, por momentos, abusivamente lerdo laberinto de esperas y divagaciones por el lugar donde no pasa nada y todo ocurrirá. La perplejidad de narrador y personaje nos lleva a una promesa del comienzo: la descripción de la vida como «un desliz, un error o un indebido hecho fortuito».

La pequeña Gyaros. José Bianco. Seix Barral, Buenos Aires, 1994, 137 páginas, con prefacio de Jorge Luis Borges

En 1932 iniciaba su carrera de narrador José Bianco (1908-1986), con este libro que se negó a reeditar y que ahora ofrece Seix Barral argentina con una doble versión del cuento «El límite».

Seguramente, Bianco maduro halló ingenuas y excesivamente frescas estas páginas que sirven de prehistoria a sus relatos más perfilados *(Las ratas, Sombras suele vestir)*, en los cuales un austero manejo de la ambigüedad elimina toda delectación estilística.

Tenemos en estos cuentos, ya, el mundo de Bianco, los asordinados barrios de la *gente bien* ilustrada de Buenos Aires, siempre llegando de París o partiendo hacia París, confundiendo la rue Royale con la calle Guido y el Boulevard Malesherbes con la avenida Quintana. Casas sobredecoradas, un tanto polvorientas y abandónicas, objetos pequeños, gestos sutiles, palabras apagadas y trampas de la sensualidad sofocada por la música reiteran una comedia humana de cámara, de amores desencontrados, memorias que pretenden ser morosas y apenas si logran olvidar. El tiempo que, con elegancia, nos descuenta días y años, se impone con su protagonismo a estos destinos suavemente hedonistas y pasivamente atentos al espectáculo confortable y enigmático de una vida que acolcha sus angustias y desazones con las exigencias del buen tono.

Sin el regusto por lo perverso y caricatural que tienen Manuel Mujica Láinez y Silvina Ocampo, sus coetáneos, Bianco nos ofrece una evocación llena de conjeturas de una sociedad que marcha hacia su desaparición sin advertirlo, celebrando una suerte de inacabable *tour* por el mundo, ese catálogo de imágenes ilustres y siempre en poder del pasado.

B. M.

Teatro Abierto 1981. Teatro Argentino bajo vigilancia. Miguel Ángel Giella. Corregidor, Buenos Aires, 1991 (pero editado en 1992), 2 volúmenes, Vol. I, 326 páginas, Vol. II, 326 páginas

La obra se abre con una breve y acertada exposición del ominoso período 1976-1981, que presenció la más terrible, corrompida y sangrienta dictadura que ha soportado Argentina en toda su historia. Sigue después una precisa crónica del teatro independiente en dicho país a partir del Teatro del Pueblo de L. Barletta (1930). El capítulo II describe el fenómeno de Teatro Abierto (1981-1985) y analiza su sentido y significación haciendo un examen de ese encomiable intento teatral que tanta importancia artística, ideológica y política tuvo en su momento y que marcó el comienzo de la reconquistada libertad de ese país.

El autor hace una detenida crónica (la primera intentada hasta hoy, enriquecida con notas y referencias periodísticas coetáneas) de cómo, quiénes y por qué se llevó a cabo dicho renacimiento del «teatro libre» en un país que penosamente trataba de recuperar sus derechos cívicos, humanos y artísticos. Debe destacarse muy especialmente el capítulo II de este primer tomo que examina los aspectos sociales y teatrales de dicho momento. En especial cómo y quiénes pusieron en marcha ese movimiento en 1981 con el nombre de Teatro Abierto y cuáles fueron sus avatares entre 1982 y 1985. Giella enumera después las obras, autores y actores que cumplieron dicho ciclo, motivo central de su estudio. Todo el capítulo III (que ocupa gran parte del volumen I, págs. 63-283) está dedicado al análisis de las 21 piezas que se representaron entre julio y octubre del año 81, transcribiendo también las críticas y comentarios que en distintos órganos de prensa merecieron dichas obras.

El análisis de Giella, obligadamente sintético —ya que extenderse en el estudio detenido de lo ideológico o lo puramente dramático habría llevado a escribir un volumen de impublicable extensión— examina la estructura y sentido de las obras, la organización e intención específica del ciclo en el que se representaron y su extensión.

La brevedad no ha impedido al crítico un examen teóricamente ajustado en todos los casos a un esquema común que se aplica con eficacia a todas las piezas: núcleo («raíz donde emergen las formas»), núcleos satélites («constelación configurativa molecular de un núcleo o centro»), argumento, espacio escénico, espacio referencial, acción dramática (organización temporal, organización dramática, proceso de transformación de los personajes dramáticos), conclusión.

El último capítulo del volumen I está dedicado a un estudio comparativo de las obras, lo que permite tener una imagen mucho más ajustada de sus significaciones e intenciones y ver de qué manera la realidad en torno influyó (casi determinó) aspectos concretos y a veces fundamentales de las mismas.

El volumen II contiene el texto completo de las piezas representadas en dicho año 1981, y permite al interesado hacer un examen confrontativo de las obras con los análisis que Giella propone de ellas.

El libro en su conjunto constituye un elogiable ejemplo de investigación histórico-ideológico-dramática porque permite analizar un conjunto de textos en una muy específica situación política y propone al estudioso multitud de posibilidades investigativas en torno al siempre complejo y fascinante problema de la relación entre obra teatral y realidad social e histórica.

En estos años en que un fuerte embate crítico-teórico parece haber llegado casi a la negación completa de la relación obra-mundo, o teatro y realidad, o literatura y mundo en torno, leer un estudio como el de Giella, que con aparente sencillez toca asuntos de profunda gravedad y lo hace con prudencia y agudeza, es siempre alentador para quienes seguimos pensando que si la literatura tiene algún sentido éste está unido a su relación con la vida.

Trois études sur l'exil dans le roman hispano-américain contemporain. Claude Cymerman. Ed. del autor, París, 1990, 123 páginas

El catedrático de la Sorbonne, conocido por sus investigaciones sobre Cambaceres y la novela rioplatense de fines del siglo XIX, ha escrito un libro dedicado al complejo tema del exilio estudiado en tres novelas hispanoamericanas contemporáneas. La primera es *El jardín de al lado* (1981), del chileno José Donoso. Ésta es la que ocupa mayor espacio, dada su complejidad y riqueza en matices. Cymerman estudia la estructura argumental, la temporalidad, el espacio, los personajes (en los que destaca cómo cada uno permite analizar *el exiliado*, ese ser sin patria aparente, desarraigado, golpeado constantemente por un recordar obsesivo, vuelto hacia el pasado y tratando de construir un presente que se le escapa ya que

el pretérito es un lastre que le impide insertarse eficazmente en la vida). En las páginas probablemente más iluminadoras se analiza qué es para el protagonista de esta novela ese «jardín de al lado»: tierra prometida de la vuelta a la infancia y el pasado y, a la vez, rechazo incomprensivo de un presente de frustraciones y fracasos. Aquí examina Cymerman la técnica usada por Donoso del «fundido-encadenado» (tan típica de cierto cine expresionista) que le sirve para unir en imágenes los dos mundos escindidos de la mente del protagonista (presente rechazado, pasado paterno anhelado) que convierte al protagonista en estatua de sal. Lo mismo se analiza el valor del motivo del hielo o del vidrio, que se relaciona con el tema del exilio interior que domina la vida psicológica del protagonista. Se estudian los motivos espaciales, los niveles lingüísticos y se discuten los posibles aspectos autobiográficos de la obra.

Primavera con una esquina rota (1982), del uruguayo Mario Benedetti, es la segunda obra estudiada y ella muestra otro rostro del exilio forzado: su feroz poder distanciador y destructor, que lleva a la extinción del amor que unía a la pareja de Santiago (ex-tupamaro preso por cinco años), y su mujer, Graciela. Después de un lustro de prisión y torturas durante el cual el marido sueña todo el tiempo con el reencuentro con su compañera y madre de la única hija de ambos, él descubre que ella no pudo esperarlo, y se ha enamorado de su más íntimo amigo, con el que ha reiniciado su existencia. La novela describe la implacable e inevitable extinción del amor producida por la separación de la cárcel, la soledad, la distancia y el terror, mientras el tiempo como un silencioso y poderoso mago nos cambia y nos transforma. Cymerman destaca con justeza que en este narrador se manifiesta toda una específica actitud positiva y optimista ante el exilio y la vida, que difiere sustancialmente de la de los otros dos autores aquí juzgados.

Libro de navíos y borrascas (1983), del argentino Daniel Moyano, es la última obra tratada. Cymerman logra, en muy pocas páginas, ordenar un conjunto muy rico de observaciones en torno a una novela de estilo «polimorfo y mimético». Se insiste repetidas veces en los aspectos de sonata y sinfonía de la novela (no se olvide que Moyano fue músico), obra «cuya aparente simplicidad no debe engañarnos», porque «en ella nada ha sido dejado al azar... el genio de la escritura de Moyano consiste justamente en este arte difícil de simular la facilidad». El crítico señala que la obra implica dos niveles de lectura, uno simbólico y otro realista; acota la profundidad liberadora de su humor aparente («el humor es una estética»); demuestra la complejidad constructiva y significativa de la novela; indica que el motivo central es *el viaje*, que se combina con el de *la isla;* la estructura de «cajas chinas»; el valor y sentido de los capítulos «insertos» que explican aspectos de la diégesis y, a la vez, amplían las significaciones y contenidos; las referencias y fintas apenas insinuadas que remiten a la historia anterior o a la coetánea de su propio país; la manera en que se ordenan los materiales, que parecen puestos sin plan y que sin embargo poseen «una construcción de rigurosa simetría». También estudia Cymerman la prosa de Moyano, de «estilo polimorfo y mimético... paródico y dulce, celiniano... capaz de expresar el amor, la confraternidad, la dulzura humana». En la novela, que describe el viaje marítimo de un grupo de sudamericanos que en un barco volvían, como él, a las raíces europeas de sus padres y abuelos, impera junto a un tema tan triste un espíritu peculiar que convierte a la obra en algo liberador, terapéutico (p. 95).

Cada estudio está precedido de una introducción bio-bibliográfica y al final del libro se da una bibliografía sobre los autores analizados. Estos tres estudios monográficos forman parte de una obra mucho más amplia dedicada al tema del exilio en la que se analizan diez novelas hispanoamericanas contemporáneas precedidas de un extenso prólogo sobre el asunto central («Las corrientes migratorias», «Las características del exilio» y «Los problemas relacionados con el exilio»).

Cymerman ha logrado aquí examinar con profundidad y agudeza uno de los asuntos más graves de la vida hispanoamericana de todas las épocas, acentuado en nuestro siglo, y ha sabido investigar su expresión en un medio tan complejo y variado como el de la novela contemporánea de América Latina. Esperamos con verdadero interés leer la obra completa.

Rodolfo A. Borello

Celebración de la existencia (Homenaje internacional al poeta Gastón Baquero). Alfonso Ortega Carmona y Alfredo Pérez Alencart (eds.). Salamanca, Universidad Pontificia, Cátedra de Poética Fray Luis de León, 1994, 276 páginas

Cuando leemos o releemos a un poeta de genialidad indiscutible, la certeza de las leyes científicas se convierte en una señal de alarma para seguir buscando la verdad misteriosa que la razón por sí sola no puede ofrecernos.

El poeta que he releído estos días es Gastón Baquero. No podía hacer otra cosa después de seguir paso a paso las luminosas penetraciones en su obra publicadas en este volumen que lleva por título *Celebración de la existencia*. El libro recoge todas las intervenciones de escritores, profesores y críticos en el homenaje internacional que la Universidad Pontificia de Salamanca rindió al mágico poeta cubano durante los días 27 y 28 de abril de 1993. Se trata de un libro muy esperado, ya que la obra de Baquero había sido interpretada en varias ocasiones, pero nunca en un volumen monográfico como el que ahora poseemos. Aquí, gracias al esfuerzo de tantos escritores y críticos, se ha llegado a subrayar los elementos recurrentes que dan carta de naturaleza a la poesía de Baquero y que son buena prueba de su personalidad creadora: su desconcierto y su resignación ante la destrucción del tiempo y de la muerte, que lo conduce a la conquista de un eterno presente desde el que contempla todos los momentos y hombres de la historia; su trabajo infatigable por recuperar la inocencia perdida, su fe en la poesía como vía para instalarnos en la pureza y en la libertad de esa inocencia, que la humanidad perdió por el pecado y que un día perdimos todos cuando adquirimos conciencia de la magnitud de nuestro destino y de las limitaciones de nuestra existencia histórica; su poder mágico para revelar la cara oculta de la realidad visible y para desentrañar la sabiduría inagotable que se oculta en el hecho más cotidiano o en el objeto más común. Y debo apuntar aquí que la poderosa erudición de Baquero no se queda en el conocimiento frío e inmutable del pasado, sino que es el puente para restablecer la ansiada comunicación con la historia y con el lector, que nunca se siente abrumado por el peso de la cultura.

Muchos escritores, profesores y críticos han emprendido esta arriesgada indagación (Francisco Brines, Juan Gustavo Cobo Borda, Carmen Ruiz Barrionuevo, Antonio Fernández Ferrer, etc.). Debo también manifestar mi gratitud al poeta boliviano Pedro Shimose por esclarecer las claves del sólido humanismo que se evidencia en la obra ensayística de nuestro autor. Y el propio Baquero pronuncia unas palabras maestras que constituyen un texto de excepcional valía para ahondar en su poética.

Es un libro esperado, valioso y gratificante, pero que en modo alguno recoge toda la sabiduría humana y literaria de Baquero, porque no hay libro que pueda decir todo lo que dicen sus poemas. Y es que, como sustentaran Eliot y el mismo Lezama Lima (compañero ya inseparable de Gastón), la poesía se escribe para que podamos «entenderla, pero sin comprenderla toda»: la puerta sigue abierta para nuevas exploraciones y esa puerta nunca se cerrará del todo.

El poeta y la ciudad: Nueva York y los escritores hispanos. Dionisio Cañas. Cátedra, Madrid, 1994, 196 páginas

Uno de los rasgos distintivos de la poesía contemporánea (si entendemos por tal la que se escribe desde Baudelaire a nuestros días, por establecer una clara frontera) es la presencia implícita o explícita de la ciudad. La ciudad no sólo como tema, sino como una realidad espacial y vital que, consciente o inconscientemente, determina la experiencia y la creación del poeta. Pero si nos remontamos un poco más atrás, a la configuración de la estética romántica, que es la verdadera raíz de todo el fenómeno literario contemporáneo y de la cual seguimos siendo herederos, nos percataremos de que la nueva concepción poética y la nueva expresividad de los románticos germinales surge, entre otros factores concomitantes, del abismo entre la sociedad industrializada y la naturaleza, sublimada como espacio sagrado y liberador. De ahí que románticos tan intencionadamente revolucionarios como Goethe, Novalis o Hölderlin recurran a la naturaleza y a la *noche*, entendiendo que en el ámbito nocturno se anula la percepción fragmentaria e irónica de la vida diurna de la urbe.

El libro de Dionisio Cañas penetra de un modo riguroso y monográfico en los caracteres de la poesía *urbana*,

concebida como «aquella que se fundamenta sobre las relaciones entre un sujeto poético y un objeto formado por el espacio urbano y sus habitantes» (p. 17). El autor ofrece un amplio concepto de poesía urbana, pues abarca no sólo la que acoge la ciudad como referente, sino también la que desde ella construye un individual y alucinante mundo imaginario. Del mismo modo, la estimación del poeta sobre la ciudad pueden ser tanto positiva, negativa o irreductiblemente ambigua. La aplicación de tales presupuestos teóricos al análisis de la escritura de los poetas hispánicos en Nueva York constituye el objeto primario de este libro, que nunca había sido abordado monográficamente y con un enfoque académico y existencial a la vez, que es una de las virtudes y placeres de esta lectura.

Cañas analiza las relaciones de José Martí, el primer gran poeta hispánico afincado en Nueva York, con la gran urbe estadounidense. Martí, en este sentido, representa la percepción modernista del entorno urbano, pero anticipa muchas intuiciones y expresiones de la modernidad plena. Ésta se hace patente en la poesía neoyorkina de Lorca, el segundo autor estudiado, que comparte con Martí el deseo de redimir ese espacio degradado y alienante. No es arbitrario, como argumenta el autor, que la estancia del granadino en esta ciudad suponga un cambio sustancial en su expresión lírica. El tercer poeta en cuestión es el malogrado puertorriqueño Manuel Ramos Otero (1948-1990), cuya poesía y narrativa manifiestan una actitud visceralmente rebelde ante la ciudad y su «sistema» dominante, para refugiarse en los estratos marginales de la misma, ahora ya sin ningún anhelo redentor; actitud que para Cañas constituye una de las manifestaciones más genuinas del espíritu posmoderno.

Como apéndice, se ofrece un amplio recorrido por la obra de grandes poetas hispánicos que han residido o visitado Nueva York, la nueva capital del siglo XX. Este panorama global (reacio, no obstante, a las vagas generalizaciones), así como la completa bibliografía sobre las obras de los poetas hispánicos en esta ciudad, nos confirma que la vivencia neoyorkina es un fenómeno particular y consistente que distingue a estos poetas de sus coetáneos y compatriotas residentes en sus respectivos países de origen.

Carlos Javier Morales

Borges. Una biografía. Horacio Salas. Planeta, Buenos Aires, 1994, 304 páginas

Este libro aúna dos virtudes que rara vez van juntas: tiene la solvencia y la solidez de un acabado ensayo académico, y es a la vez liviano, popular, entretenido.

Vayamos al primer aspecto: Horacio Salas (ante todo, un poeta; luego, un antólogo, un ensayista y un crítico) recorre la vida y la obra de Jorge Luis Broges brindando sobre ambas datos precisos y, en muchos casos, ignorados hasta hoy. Desde aquellos sobre la progenie borgeana hasta los del final de sus días, y desde aquellos sobre los primeros textos poéticos hasta los de cuentos y ensayos, hay en el libro elementos biográficos y bibliográficos como para convertirlo en obra de consulta de cualquier biblioteca mínimamente informada. Se suman a ellos las menciones, las citas, las apelaciones a textos, abundantes y precisas, así como el comentario ilustrativo sobre algunos en especial: los que tienen como motivo a Buenos Aires, sus lugares tipificados o literariamente inventados por Borges, esos lugares que no son Buenos Aires sino a partir de su fervor.

Para refrendar este aspecto no es ocioso señalar que cada uno de los capítulos lleva por título un texto borgeano; en la mayoría de los casos, versos o citas extraídas de sus poemas. Y que esa característica revela un conocimiento indiscutible por parte de Horacio Salas de la totalidad de la obra y de sus detalles.

A lo largo de treinta capítulos se va combinando el relato de la experiencia borgeana con el de la elaboración de sus textos; una experiencia en la cual, como en pocas de la historia literaria del siglo, resulta imposible separar lo vital de lo estético, subsumido como está en este último plano el primero, aquel pasar borgeano por la vida que fue una incansable andanza, una inmersión, antes que en las cosas, en los libros.

Sobre la configuración de los textos no faltan, como he afirmado, informaciones precisas, tales como las dedicadas a las sucesivas correcciones de *Luna de enfrente:* «Borges corrigió el volumen en varias oportunidades. En 1943 suprimió ocho poemas además de quitarles los excesos de jotas e íes latinas. También reformó *El general Quiroga:* en la primera versión del último cuarteto, donde se narra la entrada del caudillo riojano al infierno, había dicho: "Luego (ya bien repuesto) penetró como

un taita / en el Infierno que Dios le hubo marcado, / y a sus órdenes iban, rotas y desangradas, / las ánimas en pena de fletes y cristianos." En la versión de 1958, enmendaba: "Ya muerto, ya de pie, ya inmortal, ya fantasma, / se presentó al infierno que Dios le había marcado, / y a sus órdenes iban, rotas y desangradas, / las ánimas en pena de hombres y de caballos."» Y continúa Salas: «Era la forma de limar los restos de criollismo que aún perduraban en el texto. En la nueva edición de *Luna de enfrente* (1969) Borges eliminó otros cuatro poemas, y se disculpó en el prólogo /.../. En las *Obras completas* de 1974 el libro quedó reducido a sólo diecisiete trabajos, conjunto que fue ya definitivo, cercenamiento que lo convirtió en el libro de poemas más breve de toda la obra borgeana» (pp. 126-127). Este ejemplo, como muchos otros, confirma lo dicho acerca del trabajo minucioso sobre los textos del autor.

Más aún, como el transcurso de Borges por este siglo tiene que ver estrechamente con el de la vida literaria argentina, *Borges. Una biografía* constituye una fuente documental de no menor importancia para conocer también diversas alternativas vinculadas con ella: las del ultraísmo porteño; las de las relaciones de Borges con los grupos de Florida y de Boedo; las que durante el peronismo (y especialmente después de su caída) Borges fue manteniendo (o tensando) con hombres como Ezequiel Martínez Estrada o Ernesto Sábato.

En otros casos (el origen por necesidades periodísticas de las narraciones de *Historia universal de la infamia;* las pésimas primeras ventas de su *Historia de la eternidad;* las concatenaciones textuales de un ignorado —y apenas verosímil— intento de suicidio hacia los 30') los datos iluminan la génesis de textos de indudable importancia, reorientan o pueden llegar a reorientar la crítica de los mismos, sus interpretaciones, sus proyecciones. En todos estos sentidos, el aspecto que hemos dado en llamar académico o erudito del libro es rico en aportes.

Pero, como lo adelantamos, el trabajo resulta también entretenido, ameno. En primer lugar, porque está impecablemente escrito, ritmado como una narración que, a medida que avanza, va despertando interés por su desarrollo. Y, además, porque la documentación y la información se organizan sin abultar, se enlazan con historias familiares, amorosas, sociales, políticas. El equilibrio entonces es considerable, ya que el texto no cae ni en la pedantería enciclopédica ni en el anecdotario trivial.

El volumen se cierra con una bibliografía de y sobre la obra de Borges, bibliografía que incluye fundamentalmente aquellos trabajos imprescindibles. Pretender en este caso la totalidad habría resultado algo paradójico, puesto que el autor de «La biblioteca de Babel» ha concitado ya otras bibliotecas enteras sobre su obra. Justamente también por eso parece útil señalar la originalidad, la especificidad, la necesidad de este texto de Horacio Salas.

Mario Goloboff

Merece lo que sueñas. Álvaro Abós. Alcalá - Narrativa, 1994, 104 páginas

Merece lo que sueñas es el último libro de Álvaro Abós (Argentina, 1941) y ha obtenido el premio de narrativa Ciudad de Alcalá de Henares 1993.

Son ocho relatos que componen una trama de delicada orfebrería engastada en torno de una obsesión minuciosa, la muerte: individual o colectiva, prevista o accidental, numerosa o intransferible, súbita o largamente cortejada. Como un emblema, es la muerte la que informa el volumen, que es, hasta el momento, el más logrado de todos los publicados por el autor.

La gran mayoría de los textos está ligada por un tema común, un ejercicio de literatura potenciada: narran vidas de escritores, momentos privilegiados de su existencia.

El cuento que da título al libro despliega en un seco registro de crónica enlazado con un atenuado tono lírico el suicidio de Stefan Zweig junto a su esposa Charlotte E. Altmann en Petrópolis, suburbio de Río de Janeiro, en el año 1942. Es un texto que bien puede operar como epítome y clave para constatar el perfil artesanal de Abós como escritor: relato trabajado hasta la saciedad, publicado incluso en algunos medios bajo la forma de nota periodística, finalmente ha adoptado su estructura definitiva como un palimpsesto en el que se cruzan reflexiones de Zweig, fragmentos epistolares, testimonios sumarios (Romain Rolland, Gabriela Mistral), apuntes en

los márgenes de un libro, el esqueleto argumental de un cuento, todo recortado sobre el fondo polícromo y vibrante de la capital brasileña.

«La alegría sin fin» recrea, con prosa tersa y depurada, los últimos momentos de la vida de Baruch Spinoza: ajeno a las inquietudes de su itinerario intelectual y desentendido de su profesión de pulidor de lentes, muere recostado sobre la evocación del rostro de una muchacha entrevista y amada para siempre.

Borges como reporteado y Héctor Bianciotti como reportero dan forma a «Siempre amé las religiones, dijo Borges», parábola siniestra sobre los años negros de la dictadura argentina, en la que sobre el tono apagado de Borges se elevan los gritos estremecedores de los torturados por los sicarios del régimen militar.

«Señor de la montaña» ficcionaliza un extenso diálogo entre Montaigne y Michel Eyquem, en el cual este último pone en cuestión los presupuestos de la obra del filósofo cotejándolos —en el seno de una comparación, en un punto, imposible— con el ser humano de carne y hueso, falible, cobarde e imperfecto.

«La segunda carta» es, acaso, una de las mejores piezas del libro. Doce años después de la primera, Kafka le envía una segunda carta a su padre. Ya casado con Dora Dymant, padre de un hijo —Max— y con una terapia psicoanalítica a cargo nada menos que de Freud, el tono del autor de *El castillo* se torna aquí más aquiescente que enfático, más componedor que demandante, formulando una pregunta cuyo carácter retórico no deja de iluminar toda su obra bajo una luz inédita: «¿Acaso lo *kafkiano* de Franz Kafka no nace de lo *kafkiano* de Hermann Kafka?»

«Trágame tierra» es un cuento que bien puede ser asimilado —en cuanto a su *crescendo* narrativo— al género fantástico y cuyo germen anecdótico acaso abreve en la sintomatología neurológica que afectó al escritor argentino Ezequiel Martínez Estrada.

«Las tres derrotas de P. N.» dan cuenta, en un estilo soberbio, de tres momentos relevantes en la vida de Paul Nizan: su renuncia al Partido Comunista francés y la consecuente persecución y violencia de las que fue víctima, su muerte, y la final y vana búsqueda de su último manuscrito.

Finalmente, «La abolición de la muerte» es el título y el tema del cuento que, paradójicamente, cierra un volumen en donde se respira sin pausa la acechanza del final. No sólo es un título paradójico, sino paródico: el protagonista vislumbra en la portada de un libro de Novalis —*La abolición de la muerte*— un alivio para su angustia. Fútil, por supuesto; la muerte lo alcanza bajo las formas más pedestres del azar cotidiano.

Álvaro Abós, constituido en el terreno de una literatura que alcanza cumbres de excelencia, se interna por los senderos de la filosofía: la pregunta por la identidad, el ser, la muerte, la opacidad de un destino, la luminosa intuición de una certeza, la fatalidad de un gesto. En este sentido, *Merece lo que sueñas* es un libro de relatos dotado del aliento de una fenomenología.

Osvaldo Gallone

Sudamérica indígena. Dick Edgar Ibarra Grasso. Tipográfica Editora Argentina, Buenos Aires, 1994, 719 páginas

En siete capítulos, amén de conclusiones y apéndice, el americanista Ibarra Grasso presenta las principales culturas indígenas de Sudamérica, tanto las arqueológicas como las etnográficas. El primer capítulo trata de problemas generales (el poblamiento del continente, la antigüedad del poblamiento de Siberia, la última glaciación, las lenguas amerindias, etc.), y el segundo estudia los restos paleolíticos de todo el subcontinente; en los capítulos restantes se nota un predominio de los temas andinos.

Quien busque aquí solamente una síntesis del estado actual de los conocimientos se encontrará, en cambio, con una abundante discusión de las más diversas tesis, de manera acorde con toda la obra de este autor. Se reiteran, sobre todo, con nuevos datos, las principales tesis de Ibarra Grasso sobre el poblamiento de América. Ello abarca tanto el problema de la antigüedad del primer poblamiento (razón por la cual el autor hace numerosas referencias a otras partes del continente) como el del origen geográfico y etnocultural de los distintos pueblos: no sólo han llegado por Behring (e.d. que no tienen solamente rasgos mongoloides) sino también por migraciones traspacíficas (lo cual explica los caracteres más

bien indonesios de algunas etnias y la existencia de rasgos culturales del mismo origen que se encuentran también más hacia el oeste, incluso en el Mediterráneo antiguo).

Esto lleva al autor a establecer numerosas comparaciones con culturas de otras partes del mundo; la cantidad de comparaciones, al igual que su formulación a menudo escuetísima y su presentación casi siempre sólo verbal, sin ilustraciones, pueden ser causa de confusión. Quien quiera tener una visión global del asunto de las migraciones transoceánicas, consultará con provecho *Los orígenes de América*, de J. Alcina Franch, 1985; quien busque más bien una discusión de temas especiales de parte de diversos especialistas, y por tanto con la posibilidad de confrontar opiniones distintas, leerá *Man across the Sea*, compilación de Carroll Riley, J. Ch. Kelley, C. W. Pennington y R. L. Rands, 1971 y reimpresiones.

Si el lector, sin embargo, no se desalienta con esa maraña de lazos intercontinentales (y de repeticiones), se verá compensado por algunas secciones, como las dedicadas a las órdenes de caballerías (Caballeros Águila y Caballeros Tigre: págs. 355, 368, 418, 514, etc.), sobre las cuales poco nos dicen los estudiosos actuales a pesar de los datos dispersos que nos han legado los cronistas. El mérito de Ibarra Grasso a este respecto consiste en haber detectado la existencia de tales órdenes mediante el estudio iconográfico del material cerámico y escultórico de culturas (como Chavín y Draconiana) de las que no nos ha llegado ninguna información escrita.

Una interpretación brillante y absolutamente novedosa es la que nos da el autor sobre el dios incaico Huiracocha, cuyo nombre no figura nunca solo, sino acompañado de apelativos como *Con*, *Illa* o *Ticsi*. Este último significa lo más abajo, el nadir, el abismo; muchos autores han indicado la tercera de estas traducciones pero sin comprenderla, porque su sentido es incompatible con las categorías del cristianismo. Sin embargo, también el Apsu babilónico era el Abismo. En otros términos: es la expresión de la Primera Madre, ya casi completamente masculinizada (pero no del todo, porque en un texto quichua se invoca a Huiracocha diciendo: «seas varón o seas mujer»); en la versión astral de las religiones de las altas culturas, dicha divinidad fue identificada con las Pléyades en la Mesopotamia antigua, y con Sirio (Isis) entre los antiguos egipcios; el cronista Santacruz Pachacuti la representa en su lámina como la Nebulosa de Orión, ubicada a mitad de camino entre las Pléyades y Sirio (pág. 423).

Otra interpretación importante es la dada al nombre del famoso cacique araucano Calfucurá, habitualmente traducido como «piedra azul». Sin embargo, tanto en araucano como en quichua y otras lenguas (incluido el griego clásico), se designa de esa manera un azul claro que abarca también las tonalidades del verde. Tanto la piedra como el color verde (por separado o en combinación) se han usado en distintas culturas para representar el Centro del Mundo; el color verde parece haber comenzado a emplearse con tal función en Egipto, pero también los fenicios contribuyeron a su difusión, y dicho color sigue teniendo valor sagrado para los mahometanos; también el *Popol Vuh* quiché habla del «árbol verde del centro del mundo»; añádase el significado del jade (piedra verde) para chinos y mexicanos. Calfucurá tenía, de hecho, una Piedra Verde que simbolizaba su soberanía y que ningún blanco ha visto jamás; hace algunas décadas se conservaba en la provincia de Neuquén, en poder de la nieta o bisnieta del gran cacique (pág. 677).

La obra está abundantemente ilustrada; por desgracia, no se constata mucha coincidencia entre las ilustraciones y el texto correspondiente; asimismo, se observa una cantidad de erratas demasiado grande en comparación, por ejemplo, con las existentes en las otras dos obras que el autor publicó en la misma editorial (*Argentina indígena*, que ya va por la cuarta edición, y *América en la prehistoria mundial*); sería sumamente conveniente introducir las correcciones correspondientes en una reedición.

Agustín Seguí

ESTUDIOS SOCIOLÓGICOS

Vol. XII, núm. 34, enero-abril, 1994

34

Artículos

La balsa de la Medusa

Número 32 1994

REVISTA TRIMESTRAL

D. Davidson, *El tercer hombre.* **R. Morris,** *Escribir con Davidson.* **E. Lootz,** *Arenas giróvagas.* **E. de Diego,** *Loops.* **Fca. Pérez Carreño,** *Bruce Nauman o el arte de hacer cosas con palabras.* **C. Crego,** *Los bulevares de Mondrian.* **P. Mondrian,** *Los grandes bulevares.* **C. Thiebaut,** *Retórica de la lucidez.* **G. Vilar,** *Adorno y Beethoven.* **S. González Noriega,** *Los «autores» del Quijote.* **J. M. Marinas,** *Estampas de la Habana.* **G. Abril,** *Lectura literaria y tecnología audiovisual.*

Edita Visor Dis., S. A.
Redacción, administración y suscripciones
C/ Tomás Bretón, 55
Teléfono 468 11 02
28045 MADRID

Precio del ejemplar, 800 pesetas. Precio número doble, 1.600 pesetas.
Suscripción anual (4 números): España, 2.900 pesetas.
Europa, 4.000 pesetas. América, 4.500 pesetas.



Colección Hispana

Esta colección versa sobre el influjo hispánico en los Estados Unidos, tanto desde el punto de vista histórico como, particularmente, en relación con los problemas —culturales, sociales, políticos— de las minorías hispanas en la sociedad norteamericana.

TITULO	P.V.P.	P.V.P. + IVA
PRESENCIA ESPAÑOLA EN LOS ESTADOS UNIDOS **Carlos M. Fernández Shaw** 2.ª edición aumentada y corregida. 1987. 980 páginas. Rústica.	3.000	3.180
NORTEAMERICA CON ACENTO HISPANO **Alberto Moncada** 1988. 186 páginas. Rústica.	1.800	1.908
SAN ANTONIO, TEJAS, EN LA EPOCA COLONIAL (1718-1821) **M.ª Esther Domínguez**	2.000	2.120
LOS HISPANOS Y LA POLITICA NORTEAMERICANA **Alberto Moncada y Juan Oliva**	1.800	1.908
CULTURAS HISPANAS DE LOS ESTADOS UNIDOS DE AMERICA Edición a cargo de **María Jesús Buxó Rey** y **Tomás Calvo Buezas** 1990. 767 páginas. Rústica.	5.000	5.300

EN PRENSA:

LENGUA Y CULTURA EN PUERTO RICO
Seminario ICI-ORI-Universidad de Puerto rico.

Edita:
AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL

Ediciones Cultura Hispánica
Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040 MADRID
Tel. 583 83 08



700 pts.

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA



Próximamente

Carlos Gazzera
Polémica Borges / Sábato

Luis Estepa
Nuevos textos de Antonio Machado

Zdenek Kourim
Miguel Reale y la filosofía de Brasil

Niell Binns
Nicanor Parra y la guerrilla literaria

Jorge Cornejo Polar
El costumbrismo peruano y
el costumbrismo español